Lessing, Hamburgische Dramaturgie



Rojscher. 9.A.

Meyers Volksbücher.

Hamburgische Dramaturgie

von

Gotthold Ephraim Lessing.

[ca. 1887]

Leipzig und Wien.
Bibliographisches Institut.

Erster Band.

Ankündigung.

Es wird sich leicht erraten lassen, daß die neue Verwaltung des hiesigen Theaters die Veranlassung des gegenwärtigen Blattes ist.

Der Endzweck desselben soll den guten Absichten entsprechen, welche man den Männern, die sich dieser Verwaltung unterziehen wollen, nicht anders als beimessen kann. Sie haben sich selbst hinlänglich darüber erklärt, und ihre Äußerungen sind sowohl hier als auswärts von dem feinern Teile des Publikums mit dem Beifalle aufgenommen worden, den jede freiwillige Beförderung des allgemeinen Besten verdient und zu unsern Zeiten sich versprechen darf.

Freilich gibt es immer und überall Leute, die, weil sie sich selbst am besten kennen, bei jedem guten Unternehmen nichts als Nebenabsichten erblicken. Man könnte ihnen diese Beruhigung ihrer selbst gern gönnen; aber wenn die vermeinten Nebenabsichten sie wider die Sache selbst aufbringen, wenn ihr hämischer Neid, um jene zu vereiteln, auch diese scheitern zu lassen bemüht ist: so müssen sie wissen, daß sie die verachtungswürdigsten Glieder der menschlichen Gesellschaft sind.

Glücklich der Ort, wo diese Elenden den Ton nicht angeben, wo die größere Anzahl wohlgesinnter Bürger sie in den Schranken der Ehrerbietung hält und nicht verstattet, daß das Bessere des Ganzen ein Raub ihrer Kabalen, und patriotische Absichten ein Vorwurf ihres spöttischen Aberwitzes werden!

So glücklich sei Hamburg in allem, woran seinem Wohlstande und seiner Freiheit gelegen; denn es verdient, so glücklich zu sein!

Als Schlegel zur Aufnahme des dänischen Theaters — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste, „daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinst zu arbeiten"[1]. Die Prinzipalschaft unter ihnen hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrenteils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Notdurft oder Luxus versprechen.

Wenn hier also bis jetzt auch weiter noch nichts geschehen wäre, als daß eine Gesellschaft von Freunden der Bühne Hand an das Werk gelegt und, nach einem gemeinnützigen Plane arbeiten zu lassen, sich verbunden hätte, so wäre dennoch, bloß dadurch, schon viel gewonnen. Denn aus dieser ersten Veränderung können auch bei einer nur mäßigen Begünstigung des Publikums leicht und geschwind alle andere Verbesserungen erwachsen, deren unser Theater bedarf.

An Fleiß und Kosten wird sicherlich nichts erspart werden; ob es an Geschmack und Einsicht fehlen dürfte, muß die Zeit lehren. Und hat es nicht das Publikum in seiner Gewalt, was es hierin mangelhaft finden sollte, abstellen und verbessern zu lassen? Es komme nur, und sehe und höre, und prüfe und richte! Seine Stimme soll nie geringschätzig verhört, sein Urteil soll nie ohne Unterwerfung vernommen werden!

Nur daß sich nicht jeder kleine Kritikaster für das Publikum halte, und derjenige, dessen Erwartungen getäuscht werden, auch ein wenig mit sich selbst zu Rate gehe, von welcher Art seine Erwartungen gewesen! Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten eines Stücks, das richtige Spiel eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Wert aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man

---

[1] Werke, dritter Teil, S. 252.

desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann.

Der Stufen sind viel, die eine werdende Bühne bis zum Gipfel der Vollkommenheit zu durchsteigen hat; aber eine verderbte Bühne ist von dieser Höhe natürlicherweise noch weiter entfernt, und ich fürchte sehr, daß die deutsche mehr dieses als jenes ist.

Alles kann folglich nicht auf einmal geschehen. Doch, was man nicht wachsen sieht, findet man nach einiger Zeit gewachsen. Der Langsamste, der sein Ziel nur nicht aus den Augen verliert, geht noch immer geschwinder, als der ohne Ziel herumirrt.

Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten und jeden Schritt begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters als des Schauspielers hier thun wird. Die Wahl der Stücke ist keine Kleinigkeit; aber Wahl setzt Menge voraus, und wenn nicht immer Meisterstücke aufgeführt werden sollten, so sieht man wohl, woran die Schuld liegt. Indes ist es gut, wenn das Mittelmäßige für nichts mehr ausgegeben wird, als es ist, und der unbefriedigte Zuschauer wenigstens daran urteilen lernt. Einem Menschen von gesundem Verstande, wenn man ihm Geschmack beibringen will, braucht man es nur auseinanderzusetzen, warum ihm etwas nicht gefallen hat. Gewisse mittelmäßige Stücke müssen auch schon darum beibehalten werden, weil sie gewisse vorzügliche Rollen haben, in welchen der oder jener Akteur seine ganze Stärke zeigen kann. So verwirft man nicht gleich eine musikalische Komposition, weil der Text dazu elend ist.

Die größte Feinheit eines dramatischen Richters zeigt sich darin, wenn er in jedem Falle des Vergnügens und Mißvergnügens unfehlbar zu unterscheiden weiß, was und wieviel davon auf die Rechnung des Dichters oder des Schauspielers zu setzen sei. Den einen um etwas tadeln, was der andere versehen hat, heißt beide verderben. Jenem wird der Mut benommen, und dieser wird sicher gemacht.

Besonders darf es der Schauspieler verlangen, daß man hierin die größt Strenge und Unparteilichkeit beobachte. Die Rechtfertigung des Dichters kann jederzeit angetreten werden; sein Werk bleibt da und kann uns immer wieder vor die Augen gelegt werden. Aber die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch. Sein Gutes und Schlimmes rauscht gleich schnell vorbei; und nicht selten ist die heutige Laune des Zuschauers mehr Ursache als er selbst, warum das eine oder das andere einen lebhafteren Eindruck auf jenen gemacht hat.

Eine schöne Figur, eine bezaubernde Miene, ein sprechendes Auge, ein reizender Tritt, ein lieblicher Ton, ein melodische Stimme sind Dinge, die sich nicht wohl mit Worten ausdrücken lassen. Doch sind es auch weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten des Schauspielers. Schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nötig, aber noch lange nicht seinen Beruf erfüllend! Er muß überall mit dem Dichter denken; er muß da, wo dem Dichter etwas Menschliches widerfahren ist, für ihn denken.

Man hat allen Grund, häufige Beispiele hiervon sich von unsern Schauspielern zu versprechen. — Doch ich will die Erwartung des Publikums nicht höher stimmen. Beide schaden sich selbst: der zu viel verspricht, und der zu viel erwartet.

Heute geschieht die Eröffnung der Bühne. Sie wird viel entscheiden; sie muß aber nicht alles entscheiden sollen. In den ersten Tagen werden sich die Urteile ziemlich durchkreuzen. Es würde Mühe kosten, ein ruhiges Gehör zu erlangen. — Das erste Blatt dieser Schrift soll daher nicht eher als mit dem Anfange des künftigen Monats erscheinen.

Hamburg, den 22. April 1767.

Erstes Stück.

Den 1. Mai 1767.

Das Theater ist den 22. vorigen Monats mit dem Trauerspiele „Olint und Sophronia" glücklich eröffnet worden.

Ohne Zweifel wollte man gern mit einem deutschen Originale anfangen, welches hier noch den Reiz der Neuheit habe. Der innere Wert dieses Stückes konnte auf eine solche Ehre keinen Anspruch machen. Die Wahl wäre zu tadeln, wenn sich zeigen ließe, daß man eine viel bessere hätte treffen können.

„Olint und Sophronia" ist das Werk eines jungen Dichters und sein unvollendet hinterlassenes Werk. Cronegk starb allerdings für unsere Bühne zu früh; aber eigentlich gründet sich sein Ruhm mehr auf das, was er nach dem Urteile seiner Freunde für dieselbe noch hätte leisten können, als was er wirklich geleistet hat. Und welcher dramatische Dichter aus allen Zeiten und Nationen hätte in seinem sechsundzwanzigsten Jahre sterben können, ohne die Kritik über seine wahren Talente nicht ebenso zweifelhaft zu lassen?

Der Stoff ist die bekannte Episode beim Tasso. Eine kleine rührende Erzählung in ein rührendes Drama umzuschaffen, ist so leicht nicht. Zwar kostet es wenig Mühe, neue Verwickelungen zu erdenken und einzelne Empfindungen in Szenen auszudehnen. Aber zu verhüten wissen, daß diese neue Verwickelungen weder das Interesse schwächen, noch der Wahrscheinlichkeit Eintrag thun, sich aus dem Gesichtspunkte des Erzählers in den wahren Standort einer jeden Person versetzen können, die Leidenschaften nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen und ohne Sprung in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß dieser sympathisieren muß, er mag wollen oder nicht: das ist es, was dazu nötig ist, was das Genie, ohne es zu wissen, ohne

es sich langweilig zu erklären, thut, und was der bloß witzige Kopf nachzumachen vergebens sich martert.

Tasso scheint in seinem Olint und Sophronia den Virgil in seinem Nisus und Euryalus vor Augen gehabt zu haben. So wie Virgil in diesen die Stärke der Freundschaft geschildert hatte, wollte Tasso in jenen die Stärke der Liebe schildern. Dort war es heldenmütiger Diensteifer, der die Probe der Freundschaft veranlaßte; hier ist es die Religion, welche der Liebe Gelegenheit gibt, sich in aller ihrer Kraft zu zeigen. Aber die Religion, welche bei dem Tasso nur das Mittel ist, wodurch er die Liebe so wirksam zeigt, ist in Cronegks Bearbeitung das Hauptwerk geworden. Er wollte den Triumph dieser in den Triumph jener veredeln. Gewiß eine fromme Verbesserung — weiter aber auch nichts als fromm! Denn sie hat ihn verleitet, was bei dem Tasso so simpel und natürlich, so wahr und menschlich ist, so verwickelt und romanenhaft, so wunderbar und himmlisch zu machen, daß nichts darüber!

Beim Tasso ist es ein Zauberer, ein Kerl, der weder Christ noch Mahomedaner ist, sondern sich aus beiden Religionen einen eigenen Aberglauben zusammengesponnen hat, welcher dem Aladin den Rat gibt, das wunderthätige Marienbild aus dem Tempel in die Moschee zu bringen. Warum machte Cronegk aus diesem Zauberer einen mahomedanischen Priester? Wenn dieser Priester in seiner Religion nicht ebenso unwissend war, als es der Dichter zu sein scheint, so konnte er einen solchen Rat unmöglich geben. Sie duldet durchaus keine Bilder in ihren Moscheen. Cronegk verrät sich in mehrern Stücken, daß ihm eine sehr unrichtige Vorstellung von dem mahomedanischen Glauben beigewohnt. Der gröbste Fehler aber ist, daß er eine Religion überall des Polytheismus schuldig macht, die fast mehr als jede andere auf die Einheit Gottes dringt. Die Moschee heißt ihm „ein Sitz der falschen Götter", und den Priester selbst läßt er ausrufen:

„So wollt ihr euch noch nicht mit Rach' und Strafe rüsten,
Ihr Götter? Blitzt, vertilgt das freche Volk der Christen!"

Der sorgsame Schauspieler hat in seiner Tracht das Kostüm vom Scheitel bis zur Zehe genau zu beobachten gesucht; und er muß solche Ungereimtheiten sagen!

Beim Tasso kommt das Marienbild aus der Moschee weg, ohne daß man eigentlich weiß, ob es von Menschenhänden entwendet worden, oder ob eine höhere Macht dabei im Spiele gewesen. Cronegk macht den Olint zum Thäter. Zwar verwandelt er das Marienbild in „ein Bild des Herrn am Kreuz“; aber Bild ist Bild, und dieser armselige Aberglaube gibt dem Olint eine sehr verächtliche Seite. Man kann ihm unmöglich wieder gut werden, daß er es wagen können, durch eine so kleine That sein Volk an den Rand des Verderbens zu stellen. Wenn er sich hernach freiwillig dazu bekennt, so ist es nichts mehr als Schuldigkeit und keine Großmut. Beim Tasso läßt ihn bloß die Liebe diesen Schritt thun; er will Sophronien retten oder mit ihr sterben; mit ihr sterben, bloß um mit ihr zu sterben; kann er mit ihr nicht ein Bette besteigen, so sei es ein Scheiterhaufen; an ihrer Seite, an den nämlichen Pfahl gebunden, bestimmt, von dem nämlichen Feuer verzehrt zu werden, empfindet er bloß das Glück einer so süßen Nachbarschaft, denkt an nichts, was er jenseit dem Grabe zu hoffen habe, und wünscht nichts, als daß diese Nachbarschaft noch enger und vertrauter sein möge, daß er Brust gegen Brust drücken und auf ihren Lippen seinen Geist verhauchen dürfe.

Dieser vortreffliche Kontrast zwischen einer lieben, ruhigen, ganz geistigen Schwärmerin und einem hitzigen, begierigen Jünglinge ist beim Cronegk völlig verloren. Sie sind beide von der kältesten Einförmigkeit; beide haben nichts als das Märtertum im Kopfe; und nicht genug, daß er, daß sie für die Religion sterben wollen: auch Evander wollte, auch Serena hätte nicht übel Lust dazu.

Ich will hier eine doppelte Anmerkung machen, welche, wohl behalten, einen angehenden tragischen Dichter vor großen Fehltritten bewahren kann. Die eine betrifft das Trauerspiel überhaupt. Wenn heldenmütige Gesinnungen Bewun-

derung erregen sollen, so muß der Dichter nicht zu verschwenderisch damit umgehen; denn was man öfters, was man an mehrern sieht, hört man auf zu bewundern. Hierwider hatte sich Cronegk schon in seinem „Kodrus" sehr versündigt. Die Liebe des Vaterlandes bis zum freiwilligen Tode für dasselbe hätte den Kodrus allein auszeichnen sollen; er hätte als ein einzelnes Wesen einer ganz besondern Art dastehen müssen, um den Eindruck zu machen, welchen der Dichter mit ihm im Sinne hatte. Aber Elisinde und Philaide und Medon, und wer nicht? sind alle gleich bereit, ihr Leben dem Vaterlande aufzuopfern; unsere Bewunderung wird geteilt, und Kodrus verliert sich unter der Menge. So auch hier. Was in „Olint und Sophronia" Christ ist, das alles hält Gemartertwerden und Sterben für ein Glas Wasser trinken. Wir hören diese frommen Bravaden so oft, aus so verschiedenem Munde, daß sie alle Wirkung verlieren.

Die zweite Anmerkung betrifft das christliche Trauerspiel insbesondere. Die Helden desselben sind mehrenteils Märtyrer. Nun leben wir zu einer Zeit, in welcher die Stimme der gesunden Vernunft zu laut erschallt, als daß jeder Rasender, der sich mutwillig, ohne alle Not, mit Verachtung aller seiner bürgerlichen Obliegenheiten in den Tod stürzt, den Titel eines Märtyrers sich anmaßen dürfte. Wir wissen jetzt zu wohl die falschen Märtyrer von den wahren zu unterscheiden; wir verachten jene ebensosehr, als wir diese verehren, und höchstens können sie uns eine melancholische Thräne über die Blindheit und den Unsinn auspressen, deren wir die Menschheit überhaupt in ihnen fähig erblicken. Doch diese Thräne ist keine von den angenehmen, die das Trauerspiel erregen will. Wenn daher der Dichter einen Märtyrer zu seinem Helden wählt: daß er ihm ja die lautersten und triftigsten Bewegungsgründe gebe! daß er ihn ja in die unumgängliche Notwendigkeit setze, den Schritt zu thun, durch den er sich der Gefahr blosßstellt! daß er ihn ja den Tod nicht freventlich suchen, nicht höhnisch ertrotzen lasse! Sonst wird uns sein frommer Held zum Abscheu, und die Religion selbst,

die er ehren wollte, kann darunter leiden. Ich habe schon berührt, daß es nur ein ebenso nichtswürdiger Aberglaube sein konnte, als wir in dem Zauberer Ismen verachten, welcher den Olint antrieb, das Bild aus der Moschee wieder zu entwenden. Es entschuldigt den Dichter nicht, daß es Zeiten gegeben, wo ein solcher Aberglaube allgemein war und bei vielen guten Eigenschaften bestehen konnte; daß es noch Länder gibt, wo er der frommen Einfalt nichts Befremdendes haben würde. Denn er schrieb sein Trauerspiel ebensowenig für jene Zeiten, als er es bestimmte, in Böhmen oder Spanien gespielt zu werden. Der gute Schriftsteller, er sei von welcher Gattung er wolle, wenn er nicht bloß schreibt, seinen Witz, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, hat immer die Erleuchtetsten und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdigt er zu schreiben. Selbst der dramatische, wenn er sich zu dem Pöbel herabläßt, läßt sich nur darum zu ihm herab, um ihn zu erleuchten und zu bessern, nicht aber ihn in seinen Vorurteilen, ihn in seiner unedlen Denkungsart zu bestärken.

Zweites Stück.

Den 5. Mai 1767.

Noch eine Anmerkung, gleichfalls das christliche Trauerspiel betreffend, würde über die Bekehrung der Clorinde zu machen sein. So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehört, aus den natürlichsten Ursachen entspringen muß. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen nach Maßgebung des einmal angenommenen

Charakters genau gegeneinander abgewogen sein, und jene müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns durch Schönheiten des Details über Mißverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauscht hat, zurück. Dieses auf die vierte Szene des dritten Akts angewendet, wird man finden, daß die Reden und das Betragen der Sophronia die Clorinde zwar zum Mitleiden hätten bewegen können, aber viel zu unvermögend sind, Bekehrung an einer Person zu wirken, die gar keine Anlage zum Enthusiasmus hat. Beim Tasso nimmt Clorinde auch das Christentum an, aber in ihrer letzten Stunde, aber erst, nachdem sie kurz zuvor erfahren, daß ihre Eltern diesem Glauben zugethan gewesen: feine, erhebliche Umstände, durch welche die Wirkung einer höhern Macht in die Reihe natürlicher Begebenheiten gleichsam mit eingeflochten wird. Niemand hat es besser verstanden, wie weit man in diesem Stücke auf dem Theater gehen dürfe, als Voltaire. Nachdem die empfindliche, edle Seele des Zamor durch Beispiel und Bitten, durch Großmut und Ermahnungen bestürmt und bis in das Innerste erschüttert worden, läßt er ihn doch die Wahrheit der Religion, an deren Bekennern er so viel Großes sieht, mehr vermuten als glauben. Und vielleicht würde Voltaire auch diese Vermutung unterdrückt haben, wenn nicht zur Beruhigung des Zuschauers etwas hätte geschehen müssen.

Selbst der „Polyeukt" des Corneille ist in Absicht auf beide Anmerkungen tadelhaft; und wenn es seine Nachahmungen immer mehr geworden sind, so dürfte die erste Tragödie, die den Namen einer christlichen verdient, ohne Zweifel noch zu erwarten sein. Ich meine ein Stück, in welchem einzig der Christ als Christ uns interessiert. — Ist ein solches Stück aber auch wohl möglich? Ist der Charakter des wahren Christen nicht etwa ganz untheatralisch? Streiten nicht etwa die stille Gelassenheit, die unveränderliche Sanftmut, die seine wesentlichsten Züge sind, mit dem ganzen Geschäfte der Tragödie,

welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle große und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu sehen wünschen?

Bis ein Werk des Genies, von dem man nur aus der Erfahrung lernen kann, wie viel Schwierigkeiten es zu übersteigen vermag, diese Bedenklichkeiten unwidersprechlich widerlegt, wäre also mein Rat: — man ließe alle bisherige christliche Trauerspiele unaufgeführt. Dieser Rat, welcher aus den Bedürfnissen der Kunst hergenommen ist, welcher uns um weiter nichts als sehr mittelmäßige Stücke bringen kann, ist darum nichts schlechter, weil er den schwächern Gemütern zu statten kommt, die, ich weiß nicht welchen Schauder empfinden, wenn sie Gesinnungen, auf die sie sich nur an einer heiligern Stätte gefaßt machen, im Theater zu hören bekommen. Das Theater soll niemanden, wer es auch sei, Anstoß geben; und ich wünschte, daß es auch allem genommenen Anstoße vorbeugen könnte und wollte.

Cronegk hatte sein Stück nur bis gegen das Ende des vierten Aufzuges gebracht. Das übrige hat eine Feder in Wien dazu gefügt; eine Feder — denn die Arbeit eines Kopfes ist dabei nicht sehr sichtbar. Der Ergänzer hat allem Ansehen nach die Geschichte ganz anders geendet, als sie Cronegk zu enden willens gewesen. Der Tod löst alle Verwirrungen am besten; darum läßt er beide sterben, den Olint und die Sophronia. Beim Tasso kommen sie beide davon; denn Clorinde nimmt sich mit der uneigennützigsten Großmut ihrer an. Cronegk aber hatte Clorinden verliebt gemacht, und da war es freilich schwer zu erraten, wie er zwei Nebenbuhlerinnen auseinander setzen wollen, ohne den Tod zu Hülfe zu rufen. In einem andern, noch schlechtern Trauerspiele, wo eine von den Hauptpersonen ganz aus heiler Haut starb, fragte ein Zuschauer seinen Nachbar: „Aber woran stirbt sie denn?" — „Woran? am fünften Akte", antwortete dieser. In Wahrheit, der fünfte Akt ist eine garstige, böse Staupe, die manchen

hinreißt, dem die ersten vier Akte ein weit längeres Leben versprachen.

Doch ich will mich in die Kritik des Stückes nicht tiefer einlassen. So mittelmäßig es ist, so ausnehmend ist es vorgestellt worden. Ich schweige von der äußern Pracht, denn diese Verbesserung unsers Theaters erfordert nichts als Geld. Die Künste, deren Hülfe dazu nötig ist, sind bei uns in eben der Vollkommenheit als in jedem andern Lande; nur die Künstler wollen ebenso bezahlt sein wie in jedem andern Lande.

Man muß mit der Vorstellung eines Stückes zufrieden sein, wenn unter vier, fünf Personen einige vortrefflich und die andern gut gespielt haben. Wen, in den Nebenrollen, ein Anfänger oder sonst ein Notnagel so sehr beleidigt, daß er über das Ganze die Nase rümpft, der reise nach Utopien und besuche da die vollkommenen Theater, wo auch der Lichtputzer ein Garrick ist.

Herr Eckhof war Evander; Evander ist zwar der Vater des Olint, aber im Grunde doch nicht viel mehr als ein Vertrauter. Indes mag dieser Mann eine Rolle machen, welche er will; man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Akteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, daß er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstande, mit einer Innigkeit zu sagen weiß, daß das Trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das Frostigste Feuer und Leben erhält.

Die eingestreuten Moralen sind Cronegks beste Seite. Er hat in seinem „Kodrus" und hier so manche in einer so schönen nachdrücklichen Kürze ausgedrückt, daß viele von seinen Versen als Sentenzen behalten und von dem Volke unter die im gemeinen Leben gangbare Weisheit aufgenommen zu werden verdienen. Leider sucht er uns nur auch öfters gefärbtes Glas für Edelsteine und witzige Antithesen für gesunden Verstand einzuschwatzen. Zwei dergleichen Zeilen in dem ersten Akte hatten eine besondere Wirkung auf mich. Die eine:

„Der Himmel kann verzeihn, allein ein Priester nicht.“

Die andere:

„Wer schlimm von andern denkt, ist selbst ein Bösewicht.“

Ich ward betroffen, in dem Parterre eine allgemeine Bewegung und dasjenige Gemurmel zu bemerken, durch welches sich der Beifall ausdrückt, wenn ihn die Aufmerksamkeit nicht gänzlich ausbrechen läßt. Teils dachte ich: Vortrefflich! man liebt hier die Moral; dieses Parterre findet Geschmack an Maximen; auf dieser Bühne könnte sich ein Euripides Ruhm erwerben, und ein Sokrates würde sie gern besuchen. Teils fiel es mir zugleich mit auf, wie schielend, wie falsch, wie anstößig diese vermeinten Maximen wären, und ich wünschte sehr, daß die Mißbilligung an jenem Gemurmel den meisten Anteil möge gehabt haben. Es ist nur ein Athen gewesen, es wird nur ein Athen bleiben, wo auch bei dem Pöbel das sittliche Gefühl so fein, so zärtlich war, daß einer unlautern Moral wegen Schauspieler und Dichter Gefahr liefen, von dem Theater herabgestürmt zu werden! Ich weiß wohl, die Gesinnungen müssen in dem Drama dem angenommenen Charakter der Person, welche sie äußert, entsprechen; sie können also das Siegel der absoluten Wahrheit nicht haben; genug, wenn sie poetisch wahr sind, wenn wir gestehen müssen, daß dieser Charakter, in dieser Situation, bei dieser Leidenschaft, nicht anders als so habe urteilen können. Aber auch diese poetische Wahrheit muß sich auf einer andern Seite der absoluten wiederum nähern, und der Dichter muß nie so unphilosophisch denken, daß er annimmt, ein Mensch könne das Böse um des Bösen wegen wollen, er könne nach lasterhaften Grundsätzen handeln, das Lasterhafte derselben erkennen und doch gegen sich und andere damit prahlen. Ein solcher Mensch ist ein Unding, so gräßlich als ununterrichtend, und nichts als die armselige Zuflucht eines schalen Kopfes, der schimmernde Tiraden für die höchste Schönheit des Trauerspieles hält. Wenn Ismenor ein grausamer Priester ist, sind darum alle Priester Ismenors? Man wende nicht ein, daß von Priestern

einer falschen Religion die Rede sei. So falsch war noch keine in der Welt, daß ihre Lehrer notwendig Unmenschen sein müssen. Priester haben in den falschen Religionen, sowie in der wahren, Unheil gestiftet, aber nicht weil sie Priester, sondern weil sie Bösewichter waren, die zum Behuf ihrer schlimmen Neigungen die Vorrechte auch eines jeden andern Standes gemißbraucht hätten.

Wenn die Bühne so unbesonnene Urteile über die Priester überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie als die grade Heerstraße zur Hölle ausschreien?

Aber ich verfalle wiederum in die Kritik des Stückes, und ich wollte von dem Schauspieler sprechen.

Drittes Stück.

Den 8. Mai 1767.

Und wodurch bewirkt dieser Schauspieler (Herr Eckhof), daß wir auch die gemeinste Moral so gern von ihm hören? Was ist es eigentlich, was ein anderer von ihm zu lernen hat, wenn wir ihn in solchem Falle ebenso unterhaltend finden sollen?

Alle Moral muß aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht; man muß ebensowenig lange darauf zu denken, als damit zu prahlen scheinen.

Es versteht sich also von selbst, daß die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernt sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoß, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, daß sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

Ebenso ausgemacht ist es, daß kein falscher Accent uns muß argwöhnen lassen, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muß uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, daß er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

Aber die richtige Accentuation ist zur Not auch einem Papagei beizubringen. Wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet! Worte, deren Sinn man einmal gefaßt, die man sich einmal ins Gedächtnis geprägt hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftigt; aber alsdann ist keine Empfindung möglich. Die Seele muß ganz gegenwärtig sein; sie muß ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten, und nur alsdann —

Aber auch alsdann kann der Akteur wirklich viel Empfindung haben und doch keine zu haben scheinen. Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. Sie kann sein, wo man sie nicht erkennt, und man kann sie zu erkennen glauben, wo sie nicht ist. Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urteilen können. Nun ist es möglich, daß gewisse Dinge in dem Baue des Körpers diese Merkmale entweder gar nicht verstatten, oder doch schwächen und zweideutig machen. Der Akteur kann eine gewisse Bildung des Gesichts, gewisse Mienen, einen gewissen Ton haben, mit denen wir ganz andere Fähigkeiten, ganz andere Leidenschaften, ganz andere Gesinnungen zu verbinden gewohnt sind, als er gegenwärtig äußern und ausdrücken soll. Ist dieses, so mag er noch so viel empfinden, wir glauben ihm nicht, denn er ist mit sich selbst im Widerspruche. Gegenteils kann ein anderer so glücklich gebaut sein, er kann so entscheidende Züge besitzen, alle seine Muskeln können ihm so leicht, so geschwind zu Gebote stehen, er kann so feine, so vielfältige Abänderungen der Stimme in seiner Gewalt haben, kurz, er kann mit allen zur Pantomime erforderlichen Gaben in einem so hohen Grade beglückt sein, daß er uns in denjenigen Rollen, die er nicht ursprünglich, sondern nach irgend einem guten Vorbilde spielt, von der innigsten Empfindung beseelt scheinen wird, da doch alles, was er sagt und thut, nichts als mechanische Nachäffung ist.

Ohne Zweifel ist dieser ungeachtet seiner Gleichgültigkeit

und Kälte dennoch auf dem Theater weit brauchbarer als jener. Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt, und durch deren Beobachtung (zufolge dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperliche Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben. Ein solcher Akteur soll z. E. die äußerste Wut des Zornes ausdrücken; ich nehme an, daß er seine Rolle nicht einmal recht versteht, daß er die Gründe dieses Zornes weder hinlänglich zu fassen, noch lebhaft genug sich vorzustellen vermag, um seine Seele selbst in Zorn zu setzen. Und ich sage: wenn er nur die allergröbsten Äußerungen des Zornes einem Akteur von ursprünglicher Empfindung abgelernt hat und getreu nachzumachen weiß — den hastigen Gang, den stampfenden Fuß, den rauhen, bald kreischenden, bald verbissenen Ton, das Spiel der Augenbraunen, die zitternde Lippe, das Knirschen der Zähne 2c. — wenn er, sage ich, nur diese Dinge, die sich nachmachen lassen, sobald man will, gut nachmacht: so wird dadurch unfehlbar seine Seele ein dunkles Gefühl von Zorn befallen, welches wiederum in den Körper zurückwirkt und da auch diejenigen Veränderungen hervorbringt, die nicht bloß von unserm Willen abhangen; sein Gesicht wird glühen, seine Augen werden blitzen, seine Muskeln werden schwellen; kurz, er wird ein wahrer Zorniger zu sein scheinen, ohne es zu sein, ohne im geringsten zu begreifen, warum er es sein sollte.

Nach diesen Grundsätzen von der Empfindung überhaupt habe ich mir zu bestimmen gesucht, welche äußerliche Merkmale diejenige Empfindung begleiten, mit der moralische Be-

trachtungen wollen gesprochen sein, und welche von diesen Merkmalen in unserer Gewalt sind, so daß sie jeder Akteur, er mag die Empfindung selbst haben oder nicht, darstellen kann. Mich dünkt folgendes.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Überlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die handelnden Personen machen; er ist kein bloßer symbolischer Schluß; er ist eine generalisierte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? —

Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber nach Beschaffenheit der Situation bald dieses, bald jenes hervorsticht.

Ist die Situation ruhig, so muß sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muß über ihr Glück oder ihre Pflichten bloß darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu genießen, diese desto williger und mutiger zn beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muß sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muß ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschließungen geben zu wollen scheinen.

Jenes erfordert einen erhabnen und begeisterten Ton, dieses einen gemäßigten und feierlichen. Denn dort muß das Räsonnement in Affekt entbrennen und hier der Affekt in Räsonnement sich auskühlen.

Die meisten Schauspieler kehren es gerade um. Sie poltern in heftigen Situationen die allgemeinen Betrachtungen

ebenso stürmisch heraus als das übrige; und in ruhigen beten sie dieselben ebenso gelassen her als das übrige. Daher geschieht es denn aber auch, daß sich die Moral weder in den einen, noch in den andern bei ihnen ausnimmt, und daß wir sie in jenen ebenso unnatürlich, als in diesen langweilig und kalt finden. Sie überlegten nie, daß die Stickerei von dem Grunde abstechen muß und Gold auf Gold brodieren ein elender Geschmack ist.

Durch ihre Gestus verderben sie vollends alles. Sie wissen weder, wenn sie deren dabei machen sollen, noch was für welche. Sie machen gemeiniglich zu viele und zu unbedeutende.

Wenn in einer heftigen Situation die Seele sich auf einmal zu sammeln scheint, um einen überlegenden Blick auf sich oder auf das, was sie umgibt, zu werfen, so ist es natürlich, daß sie allen Bewegungen des Körpers, die von ihrem bloßen Willen abhangen, gebieten wird. Nicht die Stimme allein wird gelassener; die Glieder alle geraten in einen Stand der Ruhe, um die innere Ruhe auszudrücken, ohne die das Auge der Vernunft nicht wohl um sich schauen kann. Mit eins tritt der fortschreitende Fuß fest auf, die Arme sinken, der ganze Körper zieht sich in den wagrechten Stand; eine Pause — und dann die Reflexion. Der Mann steht da in einer feierlichen Stille, als ob er sich nicht stören wollte, sich selbst zu hören. Die Reflexion ist aus, — wieder eine Pause — und so wie die Reflexion abgezielt, seine Leidenschaft entweder zu mäßigen oder zu befeuern, bricht er entweder auf einmal wieder los, oder setzt allmählich das Spiel seiner Glieder wieder in Gang. Nur auf dem Gesichte bleiben während der Reflexion die Spuren des Affekts; Miene und Auge sind noch in Bewegung und Feuer; denn wir haben Miene und Auge nicht so urplötzlich in unserer Gewalt als Fuß und Hand. Und hierin dann, in diesen ausdrückenden Mienen, in diesem entbrannten Auge und in dem Ruhestande des ganzen übrigen Körpers, besteht die Mischung von Feuer und Kälte, mit welcher ich glaube, daß die Moral in heftigen Situationen gesprochen sein will.

Mit eben dieser Mischung will sie auch in ruhigen Situationen gesagt sein; nur mit dem Unterschiede, daß der Teil der Aktion, welcher dort der feurige war, hier der kältere, und welcher dort der kältere war, hier der feurige sein muß. Nämlich: da die Seele, wenn sie nichts als sanfte Empfindungen hat, durch allgemeine Betrachtungen diesen sanften Empfindungen einen höhern Grad von Lebhaftigkeit zu geben sucht, so wird sie auch die Glieder des Körpers, die ihr unmittelbar zu Gebote stehen, dazu beitragen lassen; die Hände werden in voller Bewegung sein; nur der Ausdruck des Gesichts kann so geschwind nicht nach, und in Miene und Auge wird noch die Ruhe herrschen, aus der sie der übrige Körper gern herausarbeiten möchte.

Viertes Stück.

Den 12. Mai 1767.

Aber von was für Art sind die Bewegungen der Hände, mit welchen in ruhigen Situationen die Moral gesprochen zu sein liebt?

Von der Chironomie der Alten, das ist, von dem Inbegriffe der Regeln, welche die Alten den Bewegungen der Hände vorgeschrieben hatten, wissen wir nur sehr wenig; aber dieses wissen wir, daß sie die Händesprache zu einer Vollkommenheit gebracht, von der sich aus dem, was unsere Redner darin zu leisten im stande sind, kaum die Möglichkeit sollte begreifen lassen. Wir scheinen von dieser ganzen Sprache nichts als ein unartikuliertes Geschrei behalten zu haben, nichts als das Vermögen, Bewegungen zu machen, ohne zu wissen, wie diesen Bewegungen eine fixierte Bedeutung zu geben, und wie sie untereinander zu verbinden, daß sie nicht bloß eines einzeln Sinnes, sondern eines zusammenhangenden Verstandes fähig werden.

Ich bescheide mich gern, daß man bei den Alten den Pantomimen nicht mit dem Schauspieler vermengen muß. Die

Hände des Schauspielers waren bei weiten so geschwätzig nicht als die Hände des Pantomimens. Bei diesem vertraten sie die Stelle der Sprache; bei jenem sollten sie nur den Nachdruck derselben vermehren und durch ihre Bewegungen, als natürliche Zeichen der Dinge, den verabredeten Zeichen der Stimme Wahrheit und Leben verschaffen helfen. Bei dem Pantomimen waren die Bewegungen der Hände nicht bloß natürliche Zeichen; viele derselben hatten eine konventionelle Bedeutung, und dieser mußte sich der Schauspieler gänzlich enthalten.

Er gebrauchte sich also seiner Hände sparsamer als der Pantomime, aber ebensowenig vergebens als dieser. Er rührte keine Hand, wenn er nichts damit bedeuten oder verstärken konnte. Er wußte nichts von den gleichgültigen Bewegungen, durch deren beständigen einförmigen Gebrauch ein so großer Teil von Schauspielern, besonders das Frauenzimmer, sich das vollkommene Ansehen von Drahtpuppen gibt. Bald mit der rechten, bald mit der linken Hand, die Hälfte einer kriepslichten Achte abwärts vom Körper beschreiben, oder mit beiden Händen zugleich die Luft von sich wegrudern, heißt ihnen: Aktion haben; und wer es mit einer gewissen Tanzmeistergrazie zu thun geübt ist, o! der glaubt, uns bezaubern zu können.

Ich weiß wohl, daß selbst Hogarth den Schauspielern befiehlt, ihre Hand in schönen Schlangenlinien bewegen zu lernen, aber nach allen Seiten, mit allen möglichen Abänderungen, deren diese Linien in Ansehung ihres Schwunges, ihrer Größe und Dauer fähig sind. Und endlich befiehlt er es ihnen nur zur Übung, um sich zum Agieren dadurch geschickt zu machen, um den Armen die Biegungen des Reizes geläufig zu machen; nicht aber in der Meinung, daß das Agieren selbst in weiter nichts als in der Beschreibung solcher schönen Linien immer nach der nämlichen Direktion bestehe.

Weg also mit diesem unbedeutenden Portebras, vornehmlich bei moralischen Stellen weg mit ihm! Reiz am unrechten Orte ist Affektation und Grimasse; und eben derselbe Reiz, zu oft hintereinander wiederholt, wird kalt und endlich ekel. Ich sehe einen Schulknaben sein Sprüchelchen aufsagen, wenn

der Schauspieler allgemeine Betrachtungen mit der Bewegung, mit welcher man in der Menuett die Hand gibt, mir zureicht, oder seine Moral gleichsam vom Rocken spinnt.

Jede Bewegung, welche die Hand bei moralischen Stellen macht, muß bedeutend sein. Oft kann man bis in das Malerische damit gehen, wenn man nur das Pantomimische vermeidet. Es wird sich vielleicht ein andermal Gelegenheit finden, diese Gradation von bedeutenden zu malerischen, von malerischen zu pantomimischen Gesten, ihren Unterschied und ihren Gebrauch in Beispielen zu erläutern. Jetzt würde mich dieses zu weit führen, und ich merke nur an, daß es unter den bedeutenden Gesten eine Art gibt, die der Schauspieler vor allen Dingen wohl zu beobachten hat, und mit denen er allein der Moral Licht und Leben erteilen kann. Es sind dieses mit Einem Worte die individualisierenden Gestus. Die Moral ist ein allgemeiner Satz, aus den besondern Umständen der handelnden Personen gezogen; durch seine Allgemeinheit wird er gewissermaßen der Sache fremd, er wird eine Ausschweifung, deren Beziehung auf das Gegenwärtige von dem weniger aufmerksamen oder weniger scharfsinnigen Zuhörer nicht bemerkt oder nicht begriffen wird. Wenn es daher ein Mittel gibt, diese Beziehung sinnlich zu machen, das Symbolische der Moral wiederum auf das Anschauende zurückzubringen, und wenn dieses Mittel gewisse Gestus sein können, so muß sie der Schauspieler ja nicht zu machen versäumen.

Man wird mich aus einem Exempel am besten verstehen. Ich nehme es, wie mir es jetzt beifällt; der Schauspieler wird sich ohne Mühe auf noch weit einleuchtendere besinnen. — Wenn Olint sich mit der Hoffnung schmeichelt, Gott werde das Herz des Aladin bewegen, daß er so grausam mit den Christen nicht verfahre, als er ihnen gedroht: so kann Evander als ein alter Mann nicht wohl anders, als ihm die Betrüglichkeit unsrer Hoffnungen zu Gemüte führen.

„Vertraue nicht, mein Sohn, Hoffnungen, die betrügen!“

Sein Sohn ist ein feuriger Jüngling, und in der Jugend ist

man vorzüglich geneigt, sich von der Zukunft nur das Beste zu versprechen.

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft."

Doch indem besinnt er sich, daß das Alter zu dem entgegengesetzten Fehler nicht weniger geneigt ist; er will den unverzagten Jüngling nicht ganz niederschlagen und fährt fort:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft".

Diese Sentenzen mit einer gleichgültigen Aktion, mit einer nichts als schönen Bewegung des Armes begleiten, würde weit schlimmer sein, als sie ganz ohne Aktion hersagen. Die einzige ihnen angemessene Aktion ist die, welche ihre Allgemeinheit wieder auf das Besondere einschränkt. Die Zeile:

„Da sie zu leichtlich glaubt, irrt muntre Jugend oft",

muß in dem Tone, in dem Gestu der väterlichen Warnung an und gegen den Olint gesprochen werden, weil Olint es ist, dessen unerfahrne, leichtgläubige Jugend bei dem sorgsamen Alten diese Betrachtung veranlaßt. Die Zeile hingegen:

„Das Alter quält sich selbst, weil es zu wenig hofft",

erfordert den Ton, das Achselzucken, mit dem wir unsere eigene Schwachheiten zu gestehen pflegen, und die Hände müssen sich notwendig gegen die Brust ziehen, um zu bemerken, daß Evander diesen Satz aus eigener Erfahrung habe, daß er selbst der Alte sei, von dem er gelte.

Es ist Zeit, daß ich von dieser Ausschweifung über den Vortrag der moralischen Stellen wieder zurückkomme. Was man Lehrreiches darin findet, hat man lediglich den Beispielen des Herrn Eckhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahieren gesucht. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht!

Die Rolle der Clorinde ward von Madame Henseln gespielt, die unstreitig eine von den besten Aktricen ist, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat. Ihr besonderer Vorzug ist eine sehr richtige Deklamation; ein falscher Accent wird

ihr schwerlich entwischen; sie weiß den verworrensten, holprigsten, dunkelsten Vers mit einer Leichtigkeit, mit einer Präzision zu sagen, daß er durch ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Kommentar erhält. Sie verbindet damit nicht selten ein Raffinement, welches entweder von einer sehr glücklichen Empfindung, oder von einer sehr richtigen Beurteilung zeugt. Ich glaube die Liebeserklärung, welche sie dem Olint thut, noch zu hören:

„— Erkenne mich! Ich kann nicht länger schweigen;
Verstellung oder Stolz sei niedern Seelen eigen.
Olint ist in Gefahr, und ich bin außer mir —
Bewundernd sah ich oft im Krieg und Schlacht nach dir;
Mein Herz, das vor sich selbst sich zu entdecken scheute,
War wider meinen Ruhm und meinen Stolz im Streite.
Dein Unglück aber reißt die ganze Seele hin,
Und jetzt erkenn' ich erst, wie klein, wie schwach ich bin.
Jetzt, da dich alle die, die dich verehrten, hassen,
Da du zur Pein bestimmt, von jedermann verlassen,
Verbrechern gleich gestellt, unglücklich und ein Christ,
Dem furchtbarn Tode nah', im Tod noch elend bist:
Jetzt wag' ich's zu gestehn; jetzt kenne meine Triebe!"

Wie frei, wie edel war dieser Ausbruch! Welches Feuer, welche Inbrunst beseelten jeden Ton! Mit welcher Zudringlichkeit, mit welcher Überströmung des Herzens sprach ihr Mitleid! Mit welcher Entschlossenheit ging sie auf das Bekenntnis ihrer Liebe los! Aber wie unerwartet, wie überraschend brach sie auf einmal ab und veränderte auf einmal Stimme und Blick und die ganze Haltung des Körpers, da es nun darauf ankam, die dürren Worte ihres Bekenntnisses zu sprechen. Die Augen zur Erde geschlagen, nach einem langsamen Seufzer, in dem furchtsamen gezogenen Tone der Verwirrung kam endlich:

„Ich liebe dich, Olint, —"

heraus, und mit einer Wahrheit! Auch der, der nicht weiß, ob die Liebe sich so erklärt, empfand, daß sie sich so erklären sollte. Sie entschloß sich als Heldin, ihre Liebe zu gestehen, und gestand sie als ein zärtliches, schamhaftes Weib. So

Kriegerin, als sie war, so gewöhnt sonst in allem zu männlichen Sitten, behielt das Weibliche doch hier die Oberhand. Kaum aber waren sie hervor, diese der Sittsamkeit so schwere Worte, und mit eins war auch jener Ton der Freimütigkeit wieder da. Sie fuhr mit sorglosesten Lebhaftigkeit, in aller der unbekümmerten Hitze des Affekts fort:

„— — — Und stolz auf meine Liebe,
Stolz, daß dir meine Macht dein Leben retten kann,
Biet' ich dir Hand und Herz und Kron' und Purpur an."

Denn die Liebe äußert sich nun als großmütige Freundschaft, und die Freundschaft spricht ebenso dreist, als schüchtern die Liebe.

Fünftes Stück.

Den 15. Mai 1767.

Es ist unstreitig, daß die Schauspielerin durch diese meisterhafte Absetzung der Worte:

„Ich liebe dich, Olint, —"

der Stelle eine Schönheit gab, von der sich der Dichter, bei dem alles in dem nämlichen Flusse von Worten daherrauscht, nicht das geringste Verdienst beimessen kann. Aber wenn es ihr doch gefallen hätte, in diesen Verfeinerungen ihrer Rolle fortzufahren! Vielleicht besorgte sie, den Geist des Dichters ganz zu verfehlen; oder vielleicht scheute sie den Vorwurf, nicht das, was der Dichter sagt, sondern was er hätte sagen sollen, gespielt zu haben. Aber welches Lob könnte größer sein als so ein Vorwurf? Freilich muß sich nicht jeder Schauspieler einbilden, dieses Lob verdienen zu können. Denn sonst möchte es mit den armen Dichtern übel aussehen.

Cronegk hat wahrlich aus seiner Clorinde ein sehr abgeschmacktes, widerwärtiges, häßliches Ding gemacht. Und dem ungeachtet ist sie noch der einzige Charakter, der uns bei ihm interessiert. So sehr er die schöne Natur in ihr verfehlt, so

thut doch noch die plumpe, ungeschlachte Natur einige Wirkung. Das macht, weil die übrigen Charaktere ganz außer aller Natur sind und wir doch noch leichter mit einem Dragoner von Weibe als mit himmelbrütenden Schwärmern sympathisieren. Nur gegen das Ende, wo sie mit in den begeisterten Ton fällt, wird sie uns ebenso gleichgültig und ekel. Alles ist Widerspruch in ihr, und immer springt sie von einem Äußersten auf das andere. Kaum hat sie ihre Liebe erklärt, so fügt sie hinzu:

„Wirst du mein Herz verschmähen? Du schweigst? Entschließe dich! Und wenn du zweifeln kannst — so zittre!"

So zittre? Olint soll zittern? er, den sie so oft in dem Tumulte der Schlacht unerschrocken unter den Streichen des Todes gesehen? Und soll vor ihr zittern? Was will sie denn? Will sie ihm die Augen auskratzen? — O wenn es der Schauspielerin eingefallen wäre, für diese ungezogene weibliche Gasconade „so zittre!" zu sagen: „Ich zittre!" Sie konnte zittern, soviel sie wollte, ihre Liebe verschmäht, ihren Stolz beleidigt zu finden. Das wäre sehr natürlich gewesen. Aber es von dem Olint verlangen, Gegenliebe von ihm mit dem Messer an der Gurgel fordern, das ist so unartig als ächerlich.

Doch was hätte es geholfen, den Dichter einen Augenblick länger in den Schranken des Wohlstandes und der Mäßigung zu erhalten? Er fährt fort, Clorinden in dem wahren Tone einer besoffenen Marketenderin rasen zu lassen; und da findet keine Linderung, keine Bemäntelung mehr statt.

Das einzige, was die Schauspielerin zu seinem Besten noch thun könnte, wäre vielleicht dieses: wenn sie sich von seinem wilden Feurr nicht so ganz hinreißen ließe, wenn sie ein wenig an sich hielte, wenn sie die äußerste Wut nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, nicht mit den gewaltsamsten Gebärden ausdrückte.

Wenn Shakespeare nicht ein ebenso großer Schauspieler in der Ausübung gewesen ist, als er ein dramatischer Dichter war, so hat er doch wenigstens ebenso gut gewußt, was zu der Kunst

des einen, als was zu der Kunst des andern gehört. Ja vielleicht hatte er über die Kunst des ersteren um so viel tiefer nachgedacht, weil er so viel weniger Genie dazu hatte. Wenigstens ist jedes Wort, das er dem Hamlet, wenn er die Komödianten abrichtet, in den Mund legt, eine goldene Regel für alle Schauspieler, denen an einem vernünftigen Beifalle gelegen ist. „Ich bitte euch", läßt er ihn unter andern zu den Komödianten sagen, „sprecht die Rede so, wie ich sie euch vorsagte; die Zunge muß nur eben darüber hinlaufen. Aber wenn ihr mir sie so heraushalset, wie es manche von unsern Schauspielern thun, seht, so wäre mir es ebenso lieb gewesen, wenn der Stadtschreier meine Verse gesagt hätte. Auch durchsägt mir mit eurer Hand nicht so sehr die Luft, sondern macht alles hübsch artig; denn mitten in dem Strome, mitten in dem Sturme, mitten, so zu reden, in dem Wirbelwinde der Leidenschaften müßt ihr noch einen Grad von Mäßigung beobachten, der ihnen das Glatte und Geschmeidige gibt."

Man spricht so viel von dem Feuer des Schauspielers; man zerstreitet sich so sehr, ob ein Schauspieler zu viel Feuer haben könne. Wenn die, welche es behaupten, zum Beweise anführen, daß ein Schauspieler ja wohl am unrechten Orte heftig oder wenigstens heftiger sein könne, als es die Umstände erfordern, so haben die, welche es leugnen, recht, zu sagen, daß in solchem Falle der Schauspieler nicht zu viel Feuer, sondern zu wenig Verstand zeige. Überhaupt kommt es aber wohl darauf an, was wir unter dem Worte Feuer verstehen. Wenn Geschrei und Kontorsionen Feuer sind, so ist es wohl unstreitig, daß der Akteur darin zu weit gehen kann. Besteht aber das Feuer in der Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit welcher alle Stücke, die den Akteur ausmachen, das ihrige dazu beitragen, um seinem Spiele den Schein der Wahrheit zu geben: so müßten wir diesen Schein der Wahrheit nicht bis zur äußersten Illusion getrieben zu sehen wünschen, wenn es möglich wäre, daß der Schauspieler allzuviel Feuer in diesem Verstande anwenden könnte. Es kann also auch nicht dieses Feuer sein, dessen Mäßigung Shakespeare selbst in dem Strome, in

dem Sturme, in dem Wirbelwinde der Leidenschaft verlangt; er muß bloß jene Heftigkeit der Stimme und der Bewegungen meinen; und der Grund ist leicht zu finden, warum auch da, wo der Dichter nicht die geringste Mäßigung beobachtet hat, dennoch der Schauspieler sich in beiden Stücken mäßigen müsse. Es gibt wenige Stimmen, die in ihrer äußersten Anstrengung nicht widerwärtig würden; und allzu schnelle, allzu stürmische Bewegungen werden selten edel sein. Gleichwohl sollen weder unsere Augen, noch unsere Ohren beleidigt werden; und nur alsdann, wenn man bei Äußerung der heftigen Leidenschaften alles vermeidet, was diesen oder jenen unangenehm sein könnte, haben sie das Glatte und Geschmeidige, welches ein Hamlet auch noch da von ihnen verlangt, wenn sie den höchsten Eindruck machen und ihm das Gewissen verstockter Frevler aus dem Schlafe schrecken sollen.

Die Kunst des Schauspielers steht hier zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne. Als sichtbare Malerei muß zwar die Schönheit ihr höchstes Gesetz sein; doch als transitorische Malerei braucht sie ihren Stellungen jene Ruhe nicht immer zu geben, welche die alten Kunstwerke so imponierend macht. Sie darf sich, sie muß sich das Wilde eines Tempesta, das Freche eines Bernini öfters erlauben; es hat bei ihr alle das Ausdrückende, welches ihm eigentümlich ist, ohne das Beleidigende zu haben, das es in den bildenden Künsten durch den permanenten Stand erhält. Nur muß sie nicht allzulang darin verweilen; nur muß sie es durch die vorhergehenden Bewegungen allmählich vorbereiten und durch die darauf folgenden wiederum in den allgemeinen Ton des Wohlanständigen auflösen; nur muß sie ihm nie alle die Stärke geben, zu der sie der Dichter in seiner Bearbeitung treiben kann. Denn sie ist zwar eine stumme Poesie, aber die sich unmittelbar unsern Augen verständlich machen will; und jeder Sinn will geschmeichelt sein, wenn er die Begriffe, die man ihm in die Seele zu bringen gibt, unverfälscht überliefern soll.

Es könnte leicht sein, daß sich unsere Schauspieler bei der Mäßigung, zu der sie die Kunst auch in den heftigsten Leiden-

schaften verbindet, in Ansehung des Beifalles nicht allzu wohl befinden dürften. — Aber welches Beifalles? — Die Galerie ist freilich ein großer Liebhaber des Lärmenden und Tobenden, und selten wird sie ermangeln, eine gute Lunge mit lauten Händen zu erwidern. Auch das deutsche Parterre ist noch ziemlich von diesem Geschmacke, und es gibt Akteurs, die schlau genug von diesem Geschmacke Vorteil zu ziehen wissen. Der Schläfrigste rafft sich gegen das Ende der Szene, wenn er abgehen soll, zusammen, erhebt auf einmal die Stimme und überladet die Aktion, ohne zu überlegen, ob der Sinn seiner Rede diese höhere Anstrengung auch erfordere. Nicht selten widerspricht sie sogar der Verfassung, mit der er abgehen soll; aber was thut das ihm? Genug, daß er das Parterre dadurch erinnert hat, aufmerksam auf ihn zu sein und, wenn es die Güte haben will, ihm nachzuklatschen. Nachzischen sollte es ihm! Doch leider ist es teils nicht Kenner genug, teils zu gutherzig und nimmt die Begierde, ihm gefallen zu wollen, für die That.

Ich getraue mich nicht, von der Aktion der übrigen Schauspieler in diesem Stücke etwas zu sagen. Wenn sie nur immer bemüht sein müssen, Fehler zu bemänteln und das Mittelmäßige geltend zu machen, so kann auch der beste nicht anders als in einem sehr zweideutigen Lichte erscheinen. Wenn wir ihn auch den Verdruß, den uns der Dichter verursacht, nicht mit entgelten lassen, so sind wir doch nicht aufgeräumt genug, ihm alle die Gerechtigkeit zu erweisen, die er verdient.

Den Beschluß des ersten Abends machte „Der Triumph der vergangenen Zeit", ein Lustspiel in einem Aufzuge nach dem Französischen des Le Grand. Es ist eines von den drei kleinen Stücken, welche Le Grand unter dem allgemeinen Titel: „Der Triumph der Zeit" im Jahr 1724 auf die französische Bühne brachte, nachdem er den Stoff desselben bereits einige Jahre vorher unter der Aufschrift: „Die lächerlichen Verliebten" behandelt, aber wenig Beifall damit erhalten hatte. Der Einfall, der dabei zum Grunde liegt, ist drollig genug, und einige Situationen sind sehr lächerlich. Nur ist das Lächerliche von

der Art, wie es sich mehr für eine satirische Erzählung als auf die Bühne schickt. Der Sieg der Zeit über Schönheit und Jugend macht eine traurige Idee; die Einbildung eines sechzigjährigen Gecks und einer ebenso alten Närrin, daß die Zeit nur über ihre Reize keine Gewalt sollte gehabt haben, ist zwar lächerlich; aber diesen Geck und diese Närrin selbst zu sehen, ist ekelhafter als lächerlich.

Sechstes Stück.

Den 19. Mai 1767.

Noch habe ich der Anreden an die Zuschauer, vor und nach dem großen Stücke des ersten Abends, nicht gedacht. Sie schreiben sich von einem Dichter her, der es mehr als irgend ein anderer versteht, tiefsinnigen Verstand mit Witz aufzuheitern und nachdenklichem Ernste die gefällige Miene des Scherzes zu geben. Womit könnte ich diese Blätter besser auszieren, als wenn ich sie meinen Lesern ganz mitteile? Hier sind sie. Sie bedürfen keines Kommentars. Ich wünsche nur, daß manches darin nicht in den Wind gesagt sei!

Sie wurden beide ungemein wohl, die erstere mit alle dem Anstande und der Würde, und die andere mit alle der Wärme und Feinheit und einschmeichelnden Verbindlichkeit gesprochen, die der besondere Inhalt einer jeden erforderte.

Prolog.

(Gesprochen von Madame Löwen.)

Ihr Freunde, denen hier das mannigfache Spiel
Des Menschen in der Kunst der Nachahmung gefiel,
Ihr, die ihr gerne weint, ihr weichen, bessern Seelen,
Wie schön, wie edel ist die Lust, sich so zu quälen,
Wenn bald die süße Thrän', indem das Herz erweicht,
In Zärtlichkeit zerschmilzt, still von den Wangen schleicht,
Bald die bestürmte Seel', in jeder Nerv' erschüttert,
Im Leiden Wollust fühlt und mit Vergnügen zittert!

O sagt, ist diese Kunst, die so eu'r Herz zerschmelzt,
Der Leidenschaften Strom so durch eu'r Inners wälzt,
Vergnügend, wenn sie rührt, entzückend, wenn sie schrecket,
Zu Mitleid, Menschenlieb' und Edelmut erwecket,
Die Sittenbilderin, die jede Tugend lehrt,
Ist die nicht eurer Gunst und eurer Pflege wert?
Die Fürsicht sendet sie mitleidig auf die Erde
Zum Besten des Barbars, damit er menschlich werde;
Weiht sie, die Lehrerin der Könige zu sein,
Mit Würde, mit Genie, mit Feu'r vom Himmel ein;
Heißt sie, mit ihrer Macht, durch Thränen zu ergetzen,
Das stumpfeste Gefühl der Menschenliebe wetzen;
Durch süße Herzensangst und angenehmes Graun
Die Bosheit bändigen und an den Seelen baun;
Wohlthätig für den Staat, den Wütenden, den Wilden
Zum Menschen, Bürger, Freund und Patrioten bilden.
Gesetze stärken zwar der Staaten Sicherheit
Als Ketten an der Hand der Ungerechtigkeit;
Doch deckt noch immer List den Bösen vor dem Richter,
Und Macht wird oft der Schutz erhabner Bösewichter.
Wer rächt die Unschuld dann? Weh dem gedrückten Staat,
Der statt der Tugend nichts als ein Gesetzbuch hat!
Gesetze, nur ein Zaum der offenen Verbrechen,
Gesetze, die man lehrt des Hasses Urteil sprechen,
Wenn ihnen Eigennutz, Stolz und Parteilichkeit
Für eines Solons Geist den Geist der Drückung leiht!
Da lernt Bestechung bald, um Strafen zu entgehen,
Das Schwert der Majestät aus ihren Händen drehen;
Da pflanzet Herrschbegier, sich freuend des Verfalls
Der Redlichkeit, den Fuß der Freiheit auf den Hals.
Läßt den, der sie vertritt, in Schimpf und Banden schmachten,
Und das blutschuld'ge Beil der Themis Unschuld schlachten!
Wenn der, den kein Gesetz straft oder strafen kann,
Der schlaue Bösewicht, der blutige Tyrann,
Wenn der die Unschuld drückt, wer wagt es, sie zu decken?
Den sichert tiefe List, und diesen waffnet Schrecken.

Wer ist ihr Genius, der sich entgegenlegt? —
Wer? Sie, die jetzt den Dolch und jetzt die Geißel trägt,
Die unerschrockne Kunst, die allen Mißgestalten
Strafloser Thorheit wagt den Spiegel vorzuhalten;
Die das Geweb' enthüllt, worin sich List verspinnt,
Und den Tyrannen sagt, daß sie Tyrannen sind;
Die, ohne Menschenfurcht, vor Thronen nicht erblödet
Und mit des Donners Stimm' ans Herz der Fürsten redet,
Gekrönte Mörder schreckt, den Ehrgeiz nüchtern macht,
Den Heuchler züchtiget und Thoren klüger lacht;
Sie, die zum Unterricht die Toten läßt erscheinen,
Die große Kunst, mit der wir lachen oder weinen.
Sie fand in Griechenland Schutz, Lieb' und Lehrbegier;
In Rom, in Gallien, in Albion und — hier.
Ihr, Freunde, habt hier oft, wenn ihre Thränen flossen,
Mit edler Weichlichkeit die euren mit vergossen;
Habt redlich euren Schmerz mit ihrem Schmerz vereint
Und ihr aus voller Brust den Beifall zugeweint,
Wie sie gehaßt, geliebt, gehoffet und gescheuet
Und eurer Menschlichkeit im Leiden euch erfreuet.
Lang hat sie sich umsonst nach Bühnen umgesehn:
In Hamburg fand sie Schutz; hier sei denn ihr Athen!
Hier, in dem Schoß der Ruh', im Schutze weiser Gönner,
Gemutiget durch Lob, vollendet durch den Kenner;
Hier reifet — ja ich wünsch', ich hoff', ich weissag' es! —
Ein zweiter Roscius, ein zweiter Sophokles,
Der Gräciens Kothurn Germanien erneure;
Und ein Teil dieses Ruhms, ihr Gönner, wird der eure.
O, seid desselben wert! Bleibt eurer Güte gleich
Und denkt, o denkt daran, ganz Deutschland sieht auf euch!

Epilog.

(Gesprochen von Madame Hensel.)

Seht hier! so standhaft stirbt der überzeugte Christ!
So lieblos hasset der, dem Irrtum nützlich ist,
Der Barbarei bedarf, damit er seine Sache,

Sein Ansehn, seinen Traum zu Lehren Gottes mache.
Der Geist des Irrtums war Verfolgung und Gewalt,
Wo Blindheit für Verdienst und Furcht für Andacht galt.
So konnt' er sein Gespinst von Lügen mit den Blitzen
Der Majestät, mit Gift, mit Meuchelmord beschützen.
Wo Überzeugung fehlt, macht Furcht den Mangel gut;
Die Wahrheit überführt, der Irrtum fordert Blut.
Verfolgen muß man die und mit dem Schwert bekehren,
Die anders Glaubens sind, als die Ismenors lehren.
Und mancher Aladin sieht staatsklug oder schwach
Dem schwarzen Blutgericht der heil'gen Mörder nach
Und muß mit seinem Schwert den, welchen Träumer hassen,
Den Freund, den Märtyrer der Wahrheit würgen lassen.
Abscheulichs Meisterstück der Herrschsucht und der List,
Wofür kein Name hart, kein Schimpfwort lieblos ist!
O Lehre, die erlaubt, die Gottheit selbst mißbrauchen,
In ein unschuldig Herz des Hasses Dolch zu tauchen,
Dich, die ihr Blutpanier oft über Leichen trug,
Dich, Greuel, zu verschmähn, wer leiht mir einen Fluch!
Ihr Freund', in deren Brust der Menschheit edle Stimme
Laut für die Heldin sprach, als sie dem Priestergrimme
Ein schuldlos Opfer ward und für die Wahrheit sank,
Habt Dank für dies Gefühl, für jede Thräne Dank!
Wer irrt, verdient nicht Zucht des Hasses oder Spottes;
Was Menschen hassen lehrt, ist keine Lehre Gottes!
Ach! liebt die Irrenden, die ohne Bosheit blind,
Zwar Schwächere vielleicht, doch immer Menschen sind.
Belehret, duldet sie, und zwingt nicht die zu Thränen,
Die sonst kein Vorwurf trifft, als daß sie anders wähnen!
Rechtschaffen ist der Mann, den, seinem Glauben treu,
Nichts zur Verstellung zwingt, zu böser Heuchelei;
Der für die Wahrheit glüht und, nie durch Furcht gezügelt,
Sie freudig, wie Olint, mit seinem Blut versiegelt.
Solch Beispiel, edle Freund', ist eures Beifalls wert;
O wohl uns, hätten wir, was Cronegk schön gelehrt,
Gedanken, die ihn selbst so sehr veredelt haben,

Durch unsre Vorstellung tief in eu'r Herz gegraben!
Des Dichters Leben war schön, wie sein Nachruhm ist;
Er war und — o verzeiht die Thrän'! — und starb ein Christ,
Ließ sein vortrefflich Herz der Nachwelt in Gedichten,
Um sie — was kann man mehr? noch tot zu unterrichten.
Versaget, hat euch jetzt Sophronia gerührt,
Denn seiner Asche nicht, was ihr mit Recht gebührt,
Den Seufzer, daß er starb, den Dank für seine Lehre,
Und — ach! den traurigen Tribut von einer Zähre!
Uns aber, edle Freund', ermuntre Gütigkeit;
Und hätten wir gefehlt, so tadelt, doch verzeiht!
Verzeihung mutiget zu edelerm Erkühnen,
Und feiner Tadel lehrt, das höchste Lob verdienen.
Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
In welcher tausend Quins für Einen Garrick sind;
Erwartet nicht zu viel, damit wir immer steigen,
Und — doch nur euch gebührt, zu richten, uns, zu schweigen.

Siebentes Stück.

Den 22. Mai 1767.

Der Prolog zeigt das Schauspiel in seiner höchsten Würde, indem er es als das Supplement der Gesetze betrachten läßt. Es gibt Dinge in dem sittlichen Betragen des Menschen, welche in Ansehung ihres unmittelbaren Einflusses auf das Wohl der Gesellschaft zu unbeträchtlich und in sich selbst zu veränderlich sind, als daß sie wert oder fähig wären, unter der eigentlichen Aufsicht des Gesetzes zu stehen. Es gibt wiederum andere, gegen die alle Kraft der Legislation zu kurz fällt, die in ihren Triebfedern so unbegreiflich, in sich selbst so ungeheuer, in ihren Folgen so unermeßlich sind, daß sie entweder der Ahndung der Gesetze ganz entgehen, oder doch unmöglich nach Verdienst geahndet werden können. Ich will es nicht unternehmen, auf die erstern, als auf Gattungen des Lächerlichen, die Komödie, und auf die andern, als auf außerordentliche Er-

scheinungen in dem Reiche der Sitten, welche die Vernunft in Erstaunen und das Herz in Tumult setzen, die Tragödie einzuschränken. Das Genie lacht über alle die Grenzscheidungen der Kritik. Aber so viel ist doch unstreitig, daß das Schauspiel überhaupt seinen Vorwurf entweder diesseits oder jenseits der Grenzen des Gesetzes wählt und die eigentlichen Gegenstände desselben nur insofern behandelt, als sie sich entweder in das Lächerliche verlieren, oder bis in das Abscheuliche verbreiten.

Der Epilog verweilt bei einer von den Hauptlehren, auf welche ein Teil der Fabel und Charaktere des Trauerspiels mit abzwecken. Es war zwar von dem Herrn von Cronegk ein wenig unüberlegt, in einem Stücke, dessen Stoff aus den unglücklichen Zeiten der Kreuzzüge genommen ist, die Toleranz predigen und die Abscheulichkeiten des Geistes der Verfolgung an den Bekennern der mahomedanischen Religion zeigen zu wollen. Denn diese Kreuzzüge selbst, die in ihrer Anlage ein politischer Kunstgriff der Päpste waren, wurden in ihrer Ausführung die unmenschlichsten Verfolgungen, deren sich der christliche Aberglaube jemals schuldig gemacht hat; die meisten und blutgierigsten Ismenors hatte damals die wahre Religion, und einzelne Personen, die eine Moschee beraubt haben, zur Strafe ziehen, kommt das wohl gegen die unselige Raserei, welche das rechtgläubige Europa entvölkerte, um das ungläubige Asien zu verwüsten, in Betrachtung? Doch was der Tragikus in seinem Werke sehr unschicklich angebracht hat, das konnte der Dichter des Epilogs gar wohl auffassen. Menschlichkeit und Sanftmut verdienen bei jeder Gelegenheit empfohlen zu werden, und kein Anlaß dazu kann so entfernt sein, den wenigstens unser Herz nicht sehr natürlich und dringend finden sollte.

Übrigens stimme ich mit Vergnügen dem rührenden Lobe bei, welches der Dichter dem seligen Cronegk erteilt. Aber ich werde mich schwerlich bereden lassen, daß er mit mir über den poetischen Wert des kritisierten Stückes nicht ebenfalls einig sein sollte. Ich bin sehr betroffen gewesen, als man mich versichert, daß ich verschiedene von meinen Lesern durch mein unverhohlnes Urteil unwillig gemacht hätte. Wenn ihnen be=

scheidene Freiheit, bei der sich durchaus keine Nebenabsichten denken lassen, mißfällt, so laufe ich Gefahr, sie noch oft unwillig zu machen. Ich habe gar nicht die Absicht gehabt, ihnen die Lesung eines Dichters zu verleiden, den ungekünstelter Witz, viel feine Empfindung und die lauterste Moral empfehlen. Diese Eigenschaften werden ihn jederzeit schätzbar machen, ob man ihm schon andere absprechen muß, zu denen er entweder gar keine Anlage hatte, oder die zu ihrer Reife gewisse Jahre erfordern, weit unter welchen er starb. Sein „Kodrus" ward von den Verfassern der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" gekrönt, aber wahrlich nicht als ein gutes Stück, sondern als das beste von denen, die damals um den Preis stritten. Mein Urteil nimmt ihm also keine Ehre, die ihm die Kritik damals erteilt. Wenn Hinkende um die Wette laufen, so bleibt der, welcher von ihnen zuerst an das Ziel kommt, doch noch ein Hinkender.

Eine Stelle in dem Epilog ist einer Mißdeutung ausgesetzt gewesen, von der sie gerettet zu werden verdient. Der Dichter sagt:

„Bedenkt, daß unter uns die Kunst nur kaum beginnt,
In welcher tausend Quins für Einen Garrick sind."

Quin, habe ich darwider erinnern hören, ist kein schlechter Schauspieler gewesen. — Nein, gewiß nicht; er war Thomsons besonderer Freund, und die Freundschaft, in der ein Schauspieler mit einem Dichter wie Thomson gestanden, wird bei der Nachwelt immer ein gutes Vorurteil für seine Kunst erwecken. Auch hat Quin noch mehr als dieses Vorurteil für sich: man weiß, daß er in der Tragödie mit vieler Würde gespielt, daß er besonders der erhabenen Sprache des Milton Genüge zu leisten gewußt, daß er im Komischen die Rolle des Falstaff zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht. Doch alles dieses macht ihn zu keinem Garrick, und das Mißverständnis liegt bloß darin, daß man annimmt, der Dichter habe diesem allgemeinen und außerordentlichen Schauspieler einen schlechten und für schlecht durchgängig erkannten entgegensetzen wollen. Quin soll hier einen von der gewöhnlichen Sorte be-

deuten, wie man sie alle Tage sieht: einen Mann, der überhaupt seine Sache so gut wegmacht, daß man mit ihm zufrieden ist, der auch diesen und jenen Charakter ganz vortrefflich spielt, so wie ihm seine Figur, seine Stimme, sein Temperament dabei zu Hülfe kommen. So ein Mann ist sehr brauchbar und kann mit allem Rechte ein guter Schauspieler heißen; aber wieviel fehlt ihm noch, um der Proteus in seiner Kunst zu sein, für den das einstimmige Gerücht schon längst den Garrick erklärt hat. Ein solcher Quin machte ohne Zweifel den König im „Hamlet", als Thomas Jones und Rebhuhn in der Komödie waren; und der Rebhuhne gibt es mehrere, die nicht einen Augenblick anstehen, ihn einem Garrick weit vorzuziehen. „Was?" sagen sie, „Garrick der größte Akteur? Er schien ja nicht über das Gespenst erschrocken, sondern er war es. Was ist das für eine Kunst, über ein Gespenst zu erschrecken? Gewiß und wahrhaftig, wenn wir den Geist gesehen hätten, so würden wir ebenso ausgesehen und eben das gethan haben, was er that. Der andere hingegen, der König, schien wohl auch etwas gerührt zu sein, aber als ein guter Akteur gab er sich doch alle mögliche Mühe, es zu verbergen. Zudem sprach er alle Worte so deutlich aus und redete noch einmal so laut als jener kleine, unansehnliche Mann, aus dem Ihr so ein Aufhebens macht!"

Bei den Engländern hat jedes neue Stück seinen Prolog und Epilog, den entweder der Verfasser selbst oder ein Freund desselben abfaßt. Wozu die Alten den Prolog brauchten, den Zuhörer von verschiedenen Dingen zu unterrichten, die zu einem geschwindern Verständnisse der zum Grunde liegenden Geschichte des Stückes dienen, dazu brauchen sie ihn zwar nicht. Aber er ist darum doch nicht ohne Nutzen. Sie wissen hunderterlei darin zu sagen, was das Auditorium für den Dichter oder für den von ihm bearbeiteten Stoff einnehmen und unbilligen Kritiken, sowohl über ihn als über die Schauspieler, vorbauen kann. Noch weniger bedienen sie sich des Epilogs so, wie sich wohl Plautus dessen manchmal bedient: um die völlige Auflösung des Stücks, die in dem fünften Akte nicht

Raum hatte, darin erzählen zu lassen. Sondern sie machen ihn zu einer Art von Nutzanwendung voll guter Lehren, voll feiner Bemerkungen über die geschilderten Sitten und über die Kunst, mit der sie geschildert worden, und das alles in dem schnurrigsten, launigsten Tone. Diesen Ton ändern sie auch nicht einmal gern bei dem Trauerspiele; und es ist gar nichts Ungewöhnliches, daß nach dem blutigsten und rührendsten die Satire ein so lautes Gelächter aufschlägt und der Witz so mutwillig wird, daß es scheint, es sei die ausdrückliche Absicht, mit allen Eindrücken des Guten ein Gespötte zu treiben. Es ist bekannt, wie sehr Thomson wider diese Narrenschellen, mit der man der Melpomene nachklingelt, geeifert hat. Wenn ich daher wünschte, daß auch bei uns neue Originalstücke nicht ganz ohne Einführung und Empfehlung vor das Publikum gebracht würden, so versteht es sich von selbst, daß bei dem Trauerspiele der Ton des Epilogs unserm deutschen Ernste angemessener sein müßte. Nach dem Lustspiele könnte er immer so burlesk sein, als er wollte. Dryden ist es, der bei den Engländern Meisterstücke von dieser Art gemacht hat, die noch jetzt mit dem größten Vergnügen gelesen werden, nachdem die Spiele selbst, zu welchen er sie verfertigt, zum Teile längst vergessen sind. Hamburg hätte einen deutschen Dryden in der Nähe, und ich brauche ihn nicht noch einmal zu bezeichnen, wer von unsern Dichtern Moral und Kritik mit attischem Salze zu würzen so gut als der Engländer verstehen würde.

Achtes Stück.

Den 26. Mai 1767.

Die Vorstellungen des ersten Abends wurden den zweiten wiederholt.

Den dritten Abend (Freitags, den 24. v. M.) ward „Melanide“ aufgeführt. Dieses Stück des Nivelle de la Chaussée ist bekannt. Es ist von der rührenden Gattung, der man den spöttischen Beinamen der weinerlichen gegeben. Wenn „weiner-

lich" heißt, was uns die Thränen nahe bringt, wobei wir nicht übel Lust hätten, zu weinen, so sind verschiedene Stücke von dieser Gattung etwas mehr als weinerlich; sie kosten einer empfindlichen Seele Ströme von Thränen; und der gemeine Praß französischer Trauerspiele verdient, in Vergleichung ihrer, allein weinerlich genannt zu werden. Denn eben bringen sie es ungefähr so weit, daß uns wird, als ob wir hätten weinen können, wenn der Dichter seine Kunst besser verstanden hätte.

„Melanide" ist kein Meisterstück von dieser Gattung; aber man sieht es doch immer mit Vergnügen. Es hat sich selbst auf dem französischen Theater erhalten, auf welchem es im Jahre 1741 zuerst gespielt ward. Der Stoff, sagt man, sei aus einem Roman, „Mademoiselle de Bontems" betitelt, entlehnt. Ich kenne diesen Roman nicht; aber wenn auch die Situation der zweiten Szene des dritten Akts aus ihm genommen ist, so muß ich einen Unbekannten anstatt des de la Chaussée um das beneiden, weswegen ich wohl eine „Melanide" gemacht zu haben wünschte.

Die Übersetzung war nicht schlecht; sie ist unendlich besser als eine italienische, die in dem zweiten Bande der theatralischen Bibliothek des Diodati steht. Ich muß es zum Troste des größten Haufens unserer Übersetzer anführen, daß ihre italienischen Mitbrüder meistenteils noch weit elender sind als sie. Gute Verse indes in gute Prosa übersetzen, erfordert etwas mehr als Genauigkeit, oder ich möchte wohl sagen, etwas anders. Allzu pünktliche Treue macht jede Übersetzung steif, weil unmöglich alles, was in der einen Sprache natürlich ist, es auch in der andern sein kann. Aber eine Übersetzung aus Versen macht sie zugleich wässerig und schielend. Denn wo ist der glückliche Versifikateur, den nie das Silbenmaß, nie der Reim hier etwas mehr oder weniger, dort etwas stärker oder schwächer, früher oder später sagen ließe, als er es, frei von diesem Zwange, würde gesagt haben? Wenn nun der Übersetzer dieses nicht zu unterscheiden weiß; wenn er nicht Geschmack, nicht Mut genug hat, hier einen Nebenbegriff wegzulassen, da statt der Metapher den eigentlichen Ausdruck zu

setzen, dort eine Ellipsis zu ergänzen oder anzubringen: so wird er uns alle Nachlässigkeiten seines Originals überliefert und ihnen nichts als die Entschuldigung benommen haben, welche die Schwierigkeiten der Symmetrie und des Wohlklanges in der Grundsprache für sie machen.

Die Rolle der Melanide ward von einer Aktrice gespielt, die nach einer neunjährigen Entfernung vom Theater aufs neue in allen den Vollkommenheiten wieder erschien, die Kenner und Nichtkenner, mit und ohne Einsicht, ehedem an ihr empfunden und bewundert hatten. Madame Löwe verbindet mit dem silbernen Tone der sonorsten, lieblichsten Stimme, mit dem offensten, ruhigsten und gleichwohl ausdruckfähigsten Gesichte von der Welt das feinste, schnellste Gefühl, die sicherste, wärmste Empfindung, die sich zwar nicht immer so lebhaft, als es viele wünschen, doch allezeit mit Anstand und Würde äußert. In ihrer Deklamation accentuiert sie richtig, aber nicht merklich. Der gänzliche Mangel intensiver Accente verursacht Monotonie; aber ohne ihr diese vorwerfen zu können, weiß sie dem sparsamern Gebrauche derselben durch eine andere Feinheit zu Hülfe zu kommen, von der leider sehr viele Akteurs ganz und gar nichts wissen. Ich will mich erklären. Man weiß, was in der Musik das Mouvement heißt; nicht der Takt, sondern der Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit, mit welchen der Takt gespielt wird. Dieses Mouvement ist durch das ganze Stück einförmig; in dem nämlichen Maße der Geschwindigkeit, in welchem die ersten Takte gespielt worden, müssen sie alle, bis zu den letzten, gespielt werden. Diese Einförmigkeit ist in der Musik notwendig, weil ein Stück nur einerlei ausdrücken kann und ohne dieselbe gar keine Verbindung verschiedener Instrumente und Stimmen möglich sein würde. Mit der Deklamation hingegen ist es ganz anders. Wenn wir einen Perioden von mehrern Gliedern als ein besonderes musikalisches Stück annehmen und die Glieder als die Takte desselben betrachten, so müssen diese Glieder auch alsdann, wenn sie vollkommen gleicher Länge wären und aus der nämlichen Anzahl von Silben des nämlichen Zeitmaßes

bestünden, dennoch nie mit einerlei Geschwindigkeit gesprochen werden. Denn da sie weder in Absicht auf die Deutlichkeit und den Nachdruck, noch in Rücksicht auf den in dem ganzen Perioden herrschenden Affekt von einerlei Wert und Belang sein können, so ist es der Natur gemäß, daß die Stimme der geringfügigern schnell herausstößt, flüchtig und nachlässig darüber hinschlupft, auf den beträchtlichern aber verweilt, sie dehnt und schleift, und jedes Wort, und in jedem Worte jeden Buchstaben uns erzählt. Die Grade dieser Verschiedenheit sind unendlich; und ob sie sich schon durch keine künstliche Zeitteilchen bestimmen und gegeneinander abmessen lassen, so werden sie doch auch von dem ungelehrtesten Ohre unterschieden sowie von der ungelehrtesten Zunge beobachtet, wenn die Rede aus einem durchdrungenen Herzen und nicht bloß aus einem fertigen Gedächtnisse fließt. Die Wirkung ist unglaublich, die dieses beständig abwechselnde Mouvement der Stimme hat; und werden vollends alle Abänderungen des Tones, nicht bloß in Ansehung der Höhe und Tiefe, der Stärke und Schwäche, sondern auch des Rauhen und Sanften, des Schneidenden und Runden, sogar des Holprichten und Geschmeidigen an den rechten Stellen damit verbunden, so entsteht jene natürliche Musik, gegen die sich unfehlbar unser Herz eröffnet, weil es empfindet, daß sie aus dem Herzen entspringt und die Kunst nur insofern daran Anteil hat, als auch die Kunst zur Natur werden kann. Und in dieser Musik, sage ich, ist die Aktrice, von welcher ich spreche, ganz vortrefflich und ihr niemand zu vergleichen als Herr Eckhof, der aber, indem er die intensiven Accente auf einzelne Worte, worauf sie sich weniger befleißigt, noch hinzufügt, bloß dadurch seiner Deklamation eine höhere Vollkommenheit zu geben im stande ist. Doch vielleicht hat sie auch diese in ihrer Gewalt, und ich urteile bloß so von ihr, weil ich sie noch in keinen Rollen gesehen, in welchen sich das Rührende zum Pathetischen erhebt. Ich erwarte sie in dem Trauerspiele und fahre indes in der Geschichte unsers Theaters fort.

Den vierten Abend (Montags, den 27. v. M.) ward ein

neues deutsches Original, betitelt „Julie oder Wettstreit der Pflicht und Liebe", aufgeführt. Es hat den Herrn Heufeld in Wien zum Verfasser, der uns sagt, daß bereits zwei andere Stücke von ihm den Beifall des dortigen Publikums erhalten hätten. Ich kenne sie nicht; aber nach dem gegenwärtigen zu urteilen, müssen sie nicht ganz schlecht sein.

Die Hauptzüge der Fabel und der größte Teil der Situationen sind aus der „Neuen Heloise" des Rousseau entlehnt. Ich wünschte, daß Herr Heufeld, ehe er zu Werke geschritten, die Beurteilung dieses Romans in den „Briefen, die neueste Litteratur betreffend"[1] gelesen und studiert hätte. Er würde mit einer sicherern Einsicht in die Schönheiten seines Originals gearbeitet haben und vielleicht in vielen Stücken glücklicher gewesen sein.

Der Wert der „Neuen Heloise" ist von der Seite der Erfindung sehr gering und das Beste darin ganz und gar keiner dramatischen Bearbeitung fähig. Die Situationen sind alltäglich oder unnatürlich und die wenig guten so weit voneinander entfernt, daß sie sich ohne Gewaltsamkeit in den engen Raum eines Schauspiels von drei Aufzügen nicht zwingen lassen. Die Geschichte konnte sich auf der Bühne unmöglich so schließen, wie sie sich in dem Romane nicht sowohl schließt als verliert. Der Liebhaber der Julie mußte hier glücklich werden, und Herr Heufeld läßt ihn glücklich werden. Er bekommt seine Schülerin. Aber hat Herr Heufeld auch überlegt, daß seine Julie nun gar nicht mehr die Julie des Rousseau ist? Doch, Julie des Rousseau oder nicht: wem liegt daran? Wenn sie nur sonst eine Person ist, die interessiert! Aber eben das ist sie nicht; sie ist nichts als eine kleine verliebte Närrin, die manchmal artig genug schwatzt, wenn sich Herr Heufeld auf eine schöne Stelle im Rousseau besinnt. „Julie", sagt der Kunstrichter, dessen Urteils ich erwähnt habe, „spielt in der Geschichte eine zweifache Rolle. Sie ist anfangs ein schwaches und sogar etwas verführerisches Mädchen und wird zuletzt ein Frauenzimmer, das

[1] Teil X, S. 255 u. f.

als ein Muster der Tugend alle, die man jemals erdichtet hat, weit übertrifft." Dieses letztere wird sie durch ihren Gehorsam, durch die Aufopferung ihrer Liebe, durch die Gewalt, die sie über ihr Herz gewinnt. Wenn nun aber von allen diesen in dem Stücke nichts zu hören und zu sehen ist: was bleibt von ihr übrig als, wie gesagt, das schwache, verführerische Mädchen, das Tugend und Weisheit auf der Zunge und Thorheit im Herzen hat?

Den St. Preux des Rousseau hat Herr Heufeld in einen Siegmund umgetauft. Der Name Siegmund schmeckt bei uns ziemlich nach dem Domestiken. Ich wünschte, daß unsere dramatischen Dichter auch in solchen Kleinigkeiten ein wenig gesuchter und auf den Ton der großen Welt aufmerksamer sein wollten. — St. Preux spielt schon bei dem Rousseau eine sehr abgeschmackte Figur. „Sie nennen ihn alle", sagt der angeführte Kunstrichter, „den Philosophen. Den Philosophen! Ich möchte wissen, was der junge Mensch in der ganzen Geschichte spricht oder thut, dadurch er diesen Namen verdient? In meinen Augen ist er der albernste Mensch von der Welt, der in allgemeinen Ausrufungen Vernunft und Weisheit bis in den Himmel erhebt und nicht den geringsten Funken davon besitzt. In seiner Liebe ist er abenteuerlich, schwülstig, ausgelassen, und in seinem übrigen Thun und Lassen findet sich nicht die geringste Spur von Überlegung. Er setzt das stolzeste Zutrauen in seine Vernunft und ist dennoch nicht entschlossen genug, den kleinsten Schritt zu thun, ohne von seiner Schülerin oder von seinem Freunde an der Hand geführt zu werden." — Aber wie tief ist der deutsche Siegmund noch unter diesem St. Preux!

Neuntes Stück.

Den 29. Mai 1767.

In dem Romane hat St. Preux doch noch dann und wann Gelegenheit, seinen aufgeklärten Verstand zu zeigen und die thätige Rolle eines rechtschaffenen Mannes zu spielen. Aber Siegmund in der Komödie ist weiter nichts als ein kleiner ein=

gebildeter Pedant, der aus seiner Schwachheit eine Tugend macht und sich sehr beleidigt findet, daß man seinem zärtlichen Herzchen nicht durchgängig will Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine ganze Wirksamkeit läuft auf ein paar mächtige Thorheiten heraus. Das Bürschchen will sich schlagen und erstechen.

Der Verfasser hat es selbst empfunden, daß sein Siegmund nicht in genugsamer Handlung erscheint; aber er glaubt, diesem Einwurfe dadurch vorzubeugen, wenn er zu erwägen gibt: „daß ein Mensch seinesgleichen in einer Zeit von vierundzwanzig Stunden nicht wie ein König, dem alle Augenblicke Gelegenheit dazu darbieten, große Handlungen verrichten könne. Man müsse zum voraus annehmen, daß er ein rechtschaffener Mann sei, wie er beschrieben werde; und genug, daß Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard, lauter rechtschaffene Leute, ihn dafür erkannt hätten."

Es ist recht wohl gehandelt, wenn man im gemeinen Leben in den Charakter anderer kein beleidigendes Mißtrauen setzt; wenn man dem Zeugnisse, das sich ehrliche Leute untereinander erteilen, allen Glauben beimißt. Aber darf uns der dramatische Dichter mit dieser Regel der Billigkeit abspeisen? Gewiß nicht, ob er sich schon sein Geschäft dadurch sehr leicht machen könnte. Wir wollen es auf der Bühne sehen, wer die Menschen sind, und können es nur aus ihren Thaten sehen. Das Gute, was wir ihnen bloß auf anderer Wort zutrauen sollen, kann uns unmöglich für sie interessieren; es läßt uns völlig gleichgültig, und wenn wir nie die geringste eigene Erfahrung davon erhalten, so hat es sogar eine üble Rückwirkung auf diejenigen, auf deren Treu' und Glauben wir es einzig und allein annehmen sollen. Weit gefehlt also, daß wir deswegen, weil Julie, ihre Mutter, Clarisse, Eduard den Siegmund für den vortrefflichsten, vollkommensten jungen Menschen erklären, ihn auch dafür zu erkennen bereit sein sollten, so fangen wir vielmehr an, in die Einsicht aller dieser Personen ein Mißtrauen zu setzen, wenn wir nie mit unsern eigenen Augen etwas sehen, was ihre günstige Meinung rechtfertigt. Es ist wahr, in vierundzwanzig Stunden kann eine

Privatperson nicht viel große Handlungen verrichten. Aber wer verlangt denn große? Auch in den kleinsten kann sich der Charakter schildern, und nur die, welche das meiste Licht auf ihn werfen, sind nach der poetischen Schätzung die größten. Wie traf es sich denn indes, daß vierundzwanzig Stunden Zeit genug waren, dem Siegmund zu den zwei äußersten Narrheiten Gelegenheit zu schaffen, die einem Menschen in seinen Umständen nur immer einfallen können? Die Gelegenheiten sind auch darnach, könnte der Verfasser antworten; doch das wird er wohl nicht. Sie möchten aber noch so natürlich herbeigeführt, noch so fein behandelt sein: so würden darum die Narrheiten selbst, die wir ihn zu begehen im Begriffe sehen, ihre üble Wirkung auf unsere Idee von dem jungen stürmischen Scheinweisen nicht verlieren. Daß er schlecht handele, sehen wir; daß er gut handeln könne, hören wir nur, und nicht einmal in Beispielen, sondern in den allgemeinsten schwankendsten Ausdrücken.

Die Härte, mit der Julien von ihrem Vater begegnet wird, da sie einen andern von ihm zum Gemahle nehmen soll, als den ihr Herz gewählt hatte, wird beim Rousseau nur kaum berührt. Herr Heufeld hatte den Mut, uns eine ganze Szene davon zu zeigen. Ich liebe es, wenn ein junger Dichter etwas wagt. Er läßt den Vater die Tochter zu Boden stoßen. Ich war um die Ausführung dieser Aktion besorgt. Aber vergebens; unsere Schauspieler hatten sie so wohl konzertiert; es ward von seiten des Vaters und der Tochter so viel Anstand dabei beobachtet, und dieser Anstand that der Wahrheit so wenig Abbruch, daß ich mir gestehen mußte, diesen Akteurs könne man so etwas anvertrauen, oder keinen. Herr Heufeld verlangt, daß, wenn Julie von ihrer Mutter aufgehoben wird, sich in ihrem Gesichte Blut zeigen soll. Es kann ihm lieb sein, daß dieses unterlassen worden. Die Pantomime muß nie bis zu dem Ekelhaften getrieben werden. Gut, wenn in solchen Fällen die erhitzte Einbildungskraft Blut zu sehen glaubt; aber das Auge muß es nicht wirklich sehen.

Die darauf folgende Szene ist die hervorragendste des ganzen

Stückes. Sie gehört dem Rousseau. Ich weiß selbst nicht, welcher Unwille sich in die Empfindung des Pathetischen mischt, wenn wir einen Vater seine Tochter fußfällig um etwas bitten sehen. Es beleidigt, es kränkt uns, denjenigen so erniedrigt zu erblicken, dem die Natur so heilige Rechte übertragen hat. Dem Rousseau muß man diesen außerordentlichen Hebel verzeihen; die Masse ist zu groß, die er in Bewegung setzen soll. Da keine Gründe bei Julien anschlagen wollen, da ihr Herz in der Verfassung ist, daß es sich durch die äußerste Strenge in seinem Entschlusse nur noch mehr befestigen würde, so könnte sie nur durch die plötzliche Überraschung der unerwartetsten Begegnung erschüttert und in einer Art von Betäubung umgelenkt werden. Die Geliebte sollte sich in die Tochter, verführerische Zärtlichkeit in blinden Gehorsam verwandeln; da Rousseau kein Mittel sah, der Natur diese Veränderung abzugewinnen, so mußte er sich entschließen, ihr sie abzunötigen oder, wenn man will, abzustehlen. Auf keine andere Weise konnten wir es Julien in der Folge vergeben, daß sie den inbrünstigsten Liebhaber dem kältesten Ehemanne aufgeopfert habe. Aber da diese Aufopferung in der Komödie nicht erfolgt, da es nicht die Tochter, sondern der Vater ist, der endlich nachgibt: hätte Herr Heufeld die Wendung nicht ein wenig lindern sollen, durch die Rousseau bloß das Befremdliche jener Aufopferung rechtfertigen und das Ungewöhnliche derselben vor dem Vorwurfe des Unnatürlichen in Sicherheit setzen wollte? — Doch Kritik und kein Ende! Wenn Herr Heufeld das gethan hätte, so würden wir um eine Szene gekommen sein, die, wenn sie schon nicht so recht in das Ganze passen will, doch sehr kräftig ist; er würde uns ein hohes Licht in seiner Kopie vermalt haben, von dem man zwar nicht eigentlich weiß, wo es herkommt, das aber eine treffliche Wirkung thut. Die Art, mit der Herr Eckhof diese Szene ausführte, die Aktion, mit der er einen Teil der grauen Haare vors Auge brachte, bei welchen er die Tochter beschwor, wären es allein wert gewesen, eine kleine Unschicklichkeit zu begehen, die vielleicht niemandem als dem kalten Kunstrichter bei Zergliederung des Planes merklich wird.

Das Nachspiel dieses Abends war „Der Schatz", Nachahmung des Plautinschen „Trinummus", in welcher der Verfasser alle die komischen Szenen seines Originals in einen Aufzug zu konzentrieren gesucht hat. Er ward sehr wohl gespielt. Die Akteurs alle wußten ihre Rollen mit der Fertigkeit, die zu dem Niedrigkomischen so notwendig erfordert wird. Wenn ein halbschieriger Einfall, eine Unbesonnenheit, ein Wortspiel, langsam und stotternd vorgebracht wird; wenn sich die Personen auf Armseligkeiten, die weiter nichts als den Mund in Falten setzen sollen, noch erst viel besinnen, so ist die Langeweile unvermeidlich. Possen müssen Schlag auf Schlag gesagt werden, und der Zuhörer muß keinen Augenblick Zeit haben, zu untersuchen, wie witzig oder unwitzig sie sind. Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke; das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin sein; und freilich lieber keines als so eines. Sonst möchte ich es niemandem raten, sich dieser Besondernheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter gewöhnt, als daß wir bei gänzlicher Vermissung des reizendern nicht etwas Leeres empfinden sollten.

Unter den Italienern hat ehedem Cecchi und neuerlich unter den Franzosen Destouches das nämliche Lustspiel des Plautus wieder auf die Bühne gebracht. Sie haben beide große Stücke von fünf Aufzügen daraus gemacht und sind daher genötigt gewesen, den Plan des Römers mit eignen Erfindungen zu erweitern. Das vom Cecchi heißt: „Die Mitgift", und wird vom Riccoboni in seiner Geschichte des italienischen Theaters als eines von den besten alten Lustspielen desselben empfohlen. Das von Destouches führt den Titel: „Der verborgene Schatz", und ward ein einziges Mal, im Jahre 1745, auf der italienischen Bühne zu Paris, und auch dieses einzige Mal nicht ganz bis zu Ende, aufgeführt. Es fand keinen Beifall und ist erst nach dem Tode des Verfassers und also verschiedene Jahre später als der deutsche „Schatz" im Drucke erschienen. Plautus selbst ist nicht der erste Erfinder dieses so glücklichen und von mehrern mit so vieler

Nacheiferung bearbeiteten Stoffes gewesen, sondern Philemon, bei dem es eben die simple Aufschrift hatte, zu der es im Deutschen wieder zurückgeführt worden. Plautus hatte seine ganz eigne Manier in Benennung seiner Stücke, und meistenteils nahm er sie von dem allerunerheblichsten Umstande her. Dieses z. E. nannte er Trinummus, den Dreiling, weil der Sykophant einen Dreiling für seine Mühe bekam.

Zehntes Stück.

Den 2. Junius 1767.

Das Stück des fünften Abends (Dienstags, den 28. April) war „Das unvermutete Hindernis oder das Hindernis ohne Hindernis", vom Destouches.

Wenn wir die Annales des französischen Theaters nachschlagen, so finden wir, daß die lustigsten Stücke dieses Verfassers gerade den allerwenigsten Beifall gehabt haben. Weder das gegenwärtige, noch der „Verborgene Schatz", noch das „Gespenst mit der Trommel", noch der „Poetische Dorfjunker" haben sich darauf erhalten und sind selbst in ihrer Neuheit nur wenigemal aufgeführt worden. Es beruht sehr viel auf dem Tone, in welchem sich ein Dichter ankündigt, oder in welchem er seine besten Werke verfertigt. Man nimmt stillschweigend an, als ob er eine Verbindung dadurch eingehe, sich von diesem Tone niemals zu entfernen; und wenn er es thut, dünkt man sich berechtigt, darüber zu stutzen. Man sucht den Verfasser in dem Verfasser und glaubt etwas Schlechteres zu finden, sobald man nicht das nämliche findet. Destouches hatte in seinem „Verheirateten Philosophen", in seinem „Ruhmredigen", in seinem „Verschwender" Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Molière selbst in seinen ernsthaftesten Stücken gewohnt war. Sogleich machten die Kunstrichter, die so gern klassifizieren, dieses zu seiner eigentümlichen Sphäre; was bei dem Poeten vielleicht nichts als zufällige Wahl war, erklärten sie für vorzüglichen Hang und

herrschende Fähigkeit; was er einmal, zweimal nicht gewollt hatte, schien er ihnen nicht zu können: und als er es nunmehr wollte, was sieht Kunstrichtern ähnlicher, als daß sie ihm lieber nicht Gerechtigkeit widerfahren ließen, ehe sie ihr voreiliges Urteil änderten? Ich will damit nicht sagen, daß das Niedrigkomische des Destouches mit dem Molièreschen von einerlei Güte sei. Es ist wirklich um vieles steifer; der witzige Kopf ist mehr darin zu spüren als der getreue Maler; seine Narren sind selten von den behäglichen Narren, wie sie aus den Händen der Natur kommen, sondern mehrenteils von der hölzernen Gattung, wie sie die Kunst schnitzelt und mit Affektation, mit verfehlter Lebensart, mit Pedanterie überladet; sein Schulwitz, seine Masuren sind daher frostiger als lächerlich. Aber demungeachtet — und nur dieses wollte ich sagen — sind seine lustigen Stücke am wahren Komischen so geringhaltig noch nicht, als sie ein verzärtelter Geschmack findet; sie haben Szenen mitunter, die uns aus Herzensgrunde zu lachen machen, und die ihm allein einen ansehnlichen Rang unter den komischen Dichtern versichern könnten.

Hierauf folgte ein neues Lustspiel in einem Aufzuge, betitelt: „Die neue Agnese".

Madame Gertrude spielte vor den Augen der Welt die fromme Spröde; aber insgeheim war sie die gefällige, feurige Freundin eines gewissen Bernard. „Wie glücklich, o wie glücklich machst du mich, Bernard!" rief sie einst in der Entzückung und ward von ihrer Tochter behorcht. Morgens darauf fragt das liebe einfältige Mädchen: „Aber, Mama, wer ist denn der Bernard, der die Leute glücklich macht?" Die Mutter merkte sich verraten, faßte sich aber geschwind. „Es ist der Heilige, meine Tochter, den ich mir kürzlich gewählt habe; einer von den größten im Paradiese." Nicht lange, so ward die Tochter mit einem gewissen Hilar bekannt. Das gute Kind fand in seinem Umgange recht viel Vergnügen; Mama bekommt Verdacht; Mama beschleicht das glückliche Paar; und da bekommt Mama von dem Töchterchen ebenso schöne Seufzer zu hören, als das Töchterchen jüngst von Mama gehört

hatte. Die Mutter ergrimmt, überfällt sie, tobt. „Nun, was denn, liebe Mama?“ sagt endlich das ruhige Mädchen. „Sie haben sich den Heiligen Bernard gewählt, und ich, ich mir den Heiligen Hilar. Warum nicht?“ — Dieses ist eines von den lehrreichen Märchen, mit welchen das weise Alter des göttlichen Voltaire die junge Welt beschenkte. Favart fand es gerade so erbaulich, als die Fabel zu einer komischen Oper sein muß. Er sah nichts Anstößiges darin als die Namen der Heiligen, und diesem Anstoße wußte er auszuweichen. Er machte aus Madame Gertrude eine platonische Weise, eine Anhängerin der Lehre des Gabalis; und der heilige Bernard ward zu einem Sylphen, der unter dem Namen und in der Gestalt eines guten Bekannten die tugendhafte Frau besucht. Zum Sylphen ward dann auch Hilar, und so weiter. Kurz, es entstand die Operette: „Isabelle und Gertrude oder die vermeinten Sylphen“, welche die Grundlage zur „Neuen Agnese“ ist. Man hat die Sitten darin den unsrigen näher zu bringen gesucht; man hat sich aller Anständigkeit beflissen; das liebe Mädchen ist von der reizendsten, verehrungswürdigsten Unschuld, und durch das Ganze sind eine Menge gute komische Einfälle verstreut, die zum Teil dem deutschen Verfasser eigen sind. Ich kann mich in die Veränderungen selbst, die er mit seiner Urschrift gemacht, nicht näher einlassen; aber Personen von Geschmack, welchen diese nicht unbekannt war, wünschten, daß er die Nachbarin anstatt des Vaters beibehalten hätte. — Die Rolle der Agnese spielte Mademoiselle Felbrich, ein junges Frauenzimmer, das eine vortreffliche Aktrice verspricht und daher die beste Aufmunterung verdient. Alter, Figur, Miene, Stimme, alles kommt ihr hier zu statten; und ob sich bei diesen Naturgaben in einer solchen Rolle schon vieles von selbst spielt, so muß man ihr doch auch eine Menge Feinheiten zugestehen, die Vorbedacht und Kunst, aber gerade nicht mehr und nicht weniger verrieten, als sich an einer Agnese verraten darf.

Den sechsten Abend (Mittwochs, den 29. April) ward die „Semiramis“ des Herrn von Voltaire aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ward im Jahre 1748 auf die französische Bühne gebracht, erhielt großen Beifall und macht in der Geschichte dieser Bühne gewissermaßen Epoche. — Nachdem der Herr von Voltaire seine „Zaïre" und „Alzire", seinen „Brutus" und „Cäsar" geliefert hatte, ward er in der Meinung bestärkt, daß die tragischen Dichter seiner Nation die alten Griechen in vielen Stücken weit überträfen. „Von uns Franzosen", sagt er, „hätten die Griechen eine geschicktere Exposition und die große Kunst, die Auftritte untereinander so zu verbinden, daß die Szene niemals leer bleibt und keine Person weder ohne Ursache kommt noch abgeht, lernen können. Von uns", sagt er, „hätten sie lernen können, wie Nebenbuhler und Nebenbuhlerinnen in witzigen Antithesen miteinander sprechen; wie der Dichter mit einer Menge erhabner, glänzender Gedanken blenden und in Erstaunen setzen müsse. Von uns hätten sie lernen können —" O freilich; was ist von den Franzosen nicht alles zu lernen! Hier und da möchte zwar ein Ausländer, der die Alten auch ein wenig gelesen hat, demütig um Erlaubnis bitten, anderer Meinung sein zu dürfen. Er möchte vielleicht einwenden, daß alle diese Vorzüge der Franzosen auf das Wesentliche des Trauerspiels eben keinen großen Einfluß hätten, daß es Schönheiten wären, welche die einfältige Größe der Alten verachtet habe. Doch was hilft es, dem Herrn von Voltaire etwas einzuwenden? Er spricht, und man glaubt. Ein einziges vermißte er bei seiner Bühne: daß die großen Meisterstücke derselben nicht mit der Pracht aufgeführt würden, deren doch die Griechen die kleinen Versuche einer erst sich bildenden Kunst gewürdigt hätten. Das Theater in Paris, ein altes Ballhaus, mit Verzierungen von dem schlechtesten Geschmacke, wo sich in einem schmutzigen Parterre das stehende Volk drängt und stößt, beleidigte ihn mit Recht; und besonders beleidigte ihn die barbarische Gewohnheit, die Zuschauer auf der Bühne zu dulden, wo sie den Akteurs kaum so viel Platz lassen, als zu ihren notwendigsten Bewegungen erforderlich ist. Er war überzeugt, daß bloß dieser Übelstand Frankreich um vieles gebracht habe, was man bei einem freiern,

zu Handlungen bequemern und prächtigern Theater ohne Zweifel gewagt hätte. Und eine Probe hiervon zu geben, verfertigte er seine „Semiramis". Eine Königin, welche die Stände ihres Reichs versammelt, um ihnen ihre Vermählung zu eröffnen; ein Gespenst, das aus seiner Gruft steigt, um Blutschande zu verhindern und sich an seinem Mörder zu rächen; diese Gruft, in die ein Narr hereingeht, um als ein Verbrecher wieder herauszukommen: das alles war in der That für die Franzosen etwas ganz Neues. Es macht so viel Lärmen auf der Bühne, es erfordert so viel Pomp und Verwandlung, als man nur immer in einer Oper gewohnt ist. Der Dichter glaubte, das Muster zu einer ganz besondern Gattung gegeben zu haben; und ob er es schon nicht für die französische Bühne, so wie sie war, sondern so wie er sie wünschte, gemacht hatte, so ward es dennoch auf derselben vorderhand so gut gespielt, als es sich ungefähr spielen ließ. Bei der ersten Vorstellung saßen die Zuschauer noch mit auf dem Theater, und ich hätte wohl ein altvätrisches Gespenst in einem so galanten Zirkel mögen erscheinen sehen. Erst bei den folgenden Vorstellungen ward dieser Unschicklichkeit abgeholfen; die Akteurs machten sich ihre Bühne frei, und was damals nur eine Ausnahme zum Besten eines so außerordentlichen Stückes war, ist nach der Zeit die beständige Einrichtung geworden. Aber vornehmlich nur für die Bühne in Paris, für die, wie gesagt, Semiramis in diesem Stücke Epoche macht. In den Provinzen bleibt man noch häufig bei der alten Mode und will lieber aller Illusion als dem Vorrechte entsagen, den Zaïren und Meropen auf die Schleppe treten zu können.

Elftes Stück.

Den 5. Junius 1767.

Die Erscheinung eines Geistes war in einem französischen Trauerspiele eine so kühne Neuheit, und der Dichter, der sie wagte, rechtfertigt sie mit so eignen Gründen, daß es sich der Mühe lohnt, einen Augenblick dabei zu verweilen.

„Man schrie und schrieb von allen Seiten", sagt der Herr von Voltaire, „daß man an Gespenster nicht mehr glaube, und daß die Erscheinung der Toten in den Augen einer erleuchteten Nation nicht anders als kindisch sein könne. Wie?" versetzt er dagegen, „das ganze Altertum hätte diese Wunder geglaubt, und es sollte nicht vergönnt sein, sich nach dem Altertume zu richten? Wie? unsere Religion hätte dergleichen außerordentliche Fügungen der Vorsicht geheiligt, und es sollte lächerlich sein, sie zu erneuern?"

Diese Ausrufungen, dünkt mich, sind rhetorischer als gründlich. Vor allen Dingen wünschte ich, die Religion hier aus dem Spiele zu lassen. In Dingen des Geschmacks und der Kritik sind Gründe, aus ihr genommen, recht gut, seinen Gegner zum Stillschweigen zu bringen, aber nicht so recht tauglich, ihn zu überzeugen. Die Religion, als Religion, muß hier nichts entscheiden sollen; nur als eine Art von Überlieferung des Altertums gilt ihr Zeugnis nicht mehr und nicht weniger, als andere Zeugnisse des Altertums gelten. Und sonach hätten wir es auch hier nur mit dem Altertume zu thun.

Sehr wohl; das ganze Altertum hat Gespenster geglaubt. Die dramatischen Dichter des Altertums hatten also recht, diesen Glauben zu nutzen; wenn wir bei einem von ihnen wiederkommende Tote aufgeführt finden, so wäre es unbillig, ihm nach unsern bessern Einsichten den Prozeß zu machen. Aber hat darum der neue, diese unsere bessere Einsichten teilende dramatische Dichter die nämliche Befugnis? Gewiß nicht. — Aber wenn er seine Geschichte in jene leichtgläubigere Zeiten zurücklegt? Auch alsdann nicht. Denn der dramatische Dichter ist kein Geschichtschreiber; er erzählt nicht, was man ehedem geglaubt, daß es geschehen, sondern er läßt es vor unsern Augen nochmals geschehen, und läßt es nochmals geschehen nicht der bloßen historischen Wahrheit wegen, sondern in einer ganz andern und höhern Absicht; die historische Wahrheit ist nicht sein Zweck, sondern nur das Mittel zu seinem Zwecke: er will uns täuschen und durch die Täuschung rühren. Wenn es also wahr ist, daß wir jetzt keine Gespenster mehr glauben; wenn

dieses Nichtglauben die Täuschung notwendig verhindern müßte; wenn ohne Täuschung wir unmöglich sympathisieren können: so handelt jetzt der dramatische Dichter wider sich selbst, wenn er uns demungeachtet solche unglaubliche Märchen ausstaffiert; alle Kunst, die er dabei anwendet, ist verloren.

Folglich? Folglich ist es durchaus nicht erlaubt, Gespenster und Erscheinungen auf die Bühne zu bringen? Folglich ist diese Quelle des Schrecklichen und Pathetischen für uns vertrocknet? Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzt und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr fürchterlich zu machen weiß? Die Folge muß daher anders fallen, und die Voraussetzung wird nur falsch sein. Wir glauben keine Gespenster mehr? Wer sagt das? Oder vielmehr, was heißt das? Heißt es so viel: wir sind endlich in unsern Einsichten so weit gekommen, daß wir die Unmöglichkeit davon erweisen können? gewisse unumstößliche Wahrheiten, die mit dem Glauben an Gespenster im Widerspruche stehen, sind so allgemein bekannt worden, sind auch dem gemeinsten Manne immer und beständig so gegenwärtig, daß ihm alles, was damit streitet, notwendig lächerlich und abgeschmackt vorkommen muß? Das kann es nicht heißen. Wir glauben jetzt keine Gespenster kann also nur so viel heißen: in dieser Sache, über die sich fast ebensoviel dafür als darwider sagen läßt, die nicht entschieden ist und nicht entschieden werden kann, hat die gegenwärtig herrschende Art zu denken den Gründen darwider das Übergewicht gegeben; einige wenige haben diese Art zu denken, und viele wollen sie zu haben scheinen; diese machen das Geschrei und geben den Ton; der größte Haufe schweigt und verhält sich gleichgültig, und denkt bald so, bald anders, hört beim hellen Tage mit Vergnügen über die Gespenster spotten und bei dunkler Nacht mit Grausen davon erzählen.

Aber in diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben,

liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen, im Theater müssen wir glauben, was er will.

So ein Dichter ist Shakespeare, und Shakespeare fast einzig und allein. Vor seinem Gespenste im „Hamlet" richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire that gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus — lächerlich.

Shakespeares Gespenst kommt wirklich aus jener Welt; so dünkt uns. Denn es kommt zu der feierlichen Stunde, in der schaudernden Stille der Nacht, in der vollen Begleitung aller der düstern, geheimnisvollen Nebenbegriffe, wenn und mit welchen wir, von der Amme an, Gespenster zu erwarten und zu denken gewohnt sind. Aber Voltairens Geist ist auch nicht einmal zum Popanze gut, Kinder damit zu schrecken; es ist der bloße verkleidete Komödiant, der nichts hat, nichts sagt, nichts thut, was es wahrscheinlich machen könnte, er wäre das, wofür er sich ausgibt; alle Umstände vielmehr, unter welchen er erscheint, stören den Betrug und verraten das Geschöpf eines kalten Dichters, der uns gern täuschen und schrecken möchte, ohne daß er weiß, wie er es anfangen soll. Man überlege auch nur dieses einzige: am hellen Tage, mitten in der Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlage angekündigt, tritt das Voltairische Gespenst aus seiner Gruft hervor. Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und große Gesellschaften gar nicht gern besuchten? Doch Voltaire wußte zuverlässig das auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstände zu nutzen; er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art sein; und

durch diese edlere Art verdarb er alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle gute Sitten unter den Gespenstern sind, dünkt mich kein rechtes Gespenst zu sein; und alles, was die Illusion hier nicht befördert, stört die Illusion.

Wenn Voltaire einiges Augenmerk auf die Pantomime genommen hätte, so würde er auch von einer andern Seite die Unschicklichkeit empfunden haben, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge erscheinen zu lassen. Alle müssen auf einmal bei Erblickung desselben Furcht und Entsetzen äußern; alle müssen es auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Balletts haben soll. Nun richte man einmal eine Herde dumme Statisten dazu ab; und wenn man sie auf das glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nämlichen Affekts die Aufmerksamkeit teilen und von den Hauptperson abziehen muß. Wenn diese den rechten Eindruck auf uns machen sollen, so müssen wir sie nicht allein sehen können, sondern es ist auch gut, wenn wir sonst nichts sehen als sie. Beim Shakespeare ist es der einzige Hamlet, mit dem sich das Gespenst einläßt; in der Szene, wo die Mutter dabei ist, wird es von der Mutter weder gesehen noch gehört. Alle unsere Beobachtung geht also auf ihn, und je mehr Merkmale eines von Schauder und Schrecken zerrütteten Gemüts wir an ihm entdecken, desto bereitwilliger sind wir, die Erscheinung, welche diese Zerrüttung in ihm verursacht, für eben das zu halten, wofür er sie hält. Das Gespenst wirkt auf uns mehr durch ihn, als durch sich selbst. Der Eindruck, den es auf ihn macht, geht in uns über, und die Wirkung ist zu augenscheinlich und zu stark, als daß wir an der außerordentlichen Ursache zweifeln sollten. Wie wenig hat Voltaire auch diesen Kunstgriff verstanden! Es erschrecken über seinen Geist viele; aber nicht viel. Semiramis ruft einmal: „Himmel, ich sterbe!" und die andern machen nicht mehr Umstände mit ihm, als man ungefähr mit einem weit entfernt geglaubten Freunde machen würde, der auf einmal ins Zimmer tritt.

Zwölftes Stück.

Den 9. Junius 1767.

Ich bemerke noch einen Unterschied, der sich zwischen den Gespenstern des englischen und französischen Dichters findet. Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine, die nur des Knotens wegen da ist; es interessiert uns für sich selbst nicht im geringsten. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person, an dessen Schicksale wir Anteil nehmen; es erweckt Schauder, aber auch Mitleid.

Dieser Unterschied entsprang ohne Zweifel aus der verschiedenen Denkungsart beider Dichter von den Gespenstern überhaupt. Voltaire betrachtet die Erscheinung eines Verstorbenen als ein Wunder, Shakespeare als eine ganz natürliche Begebenheit. Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer. Der Geist des Ninus kam bei Voltairen als ein Wesen, das noch jenseit dem Grabe angenehmer und unangenehmer Empfindungen fähig ist, mit welchem wir also Mitleiden haben können, in keine Betrachtung. Er wollte bloß damit lehren, daß die höchste Macht, um verborgene Verbrechen ans Licht zu bringen und zu bestrafen, auch wohl eine Ausnahme von ihren ewigen Gesetzen mache.

Ich will nicht sagen, daß es ein Fehler ist, wenn der dramatische Dichter seine Fabel so einrichtet, daß sie zur Erläuterung oder Bestätigung irgend einer großen moralischen Wahrheit dienen kann. Aber ich darf sagen, daß diese Einrichtung der Fabel nichts weniger als notwendig ist; daß es sehr lehrreiche vollkommene Stücke geben kann, die auf keine solche einzelne Maxime abzwecken; daß man unrecht thut, den letzten Sittenspruch, den man zum Schlusse verschiedener Trauerspiele der Alten findet, so anzusehen, als ob das Ganze bloß um seinetwillen da wäre.

Wenn daher die „Semiramis" des Herrn von Voltaire weiter kein Verdienst hätte als dieses, worauf er sich so viel zu gute thut, daß man nämlich daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, außerordentliche Lasterthaten zu strafen,

außerordentliche Wege wähle: so würde „Semiramis" in meinen Augen nur ein sehr mittelmäßiges Stück sein. Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist unstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken.

Doch ich will mich bei dem Stücke nicht länger verweilen, um noch ein Wort von der Art zu sagen, wie es hier aufgeführt worden. Man hat alle Ursache, damit zufrieden zu sein. Die Bühne ist geräumlich genug, die Menge von Personen ohne Verwirrung zu fassen, die der Dichter in verschiedenen Szenen auftreten läßt. Die Verzierungen sind neu, von dem besten Geschmacke, und sammeln den so oft abwechselnden Ort so gut als möglich in einen.

Den siebenten Abend (Donnerstags, den 30. April) ward „Der verheiratete Philosoph", vom Destouches, gespielt.

Dieses Lustspiel kam im Jahre 1727 zuerst auf die französische Bühne und fand so allgemeinen Beifall, daß es in Jahr und Tag sechsunddreißigmal aufgeführt ward. Die deutsche Übersetzung ist nicht die prosaische aus den zu Berlin übersetzten sämtlichen Werken des Destouches, sondern eine in Versen, an der mehrere Hände geflickt und gebessert haben. Sie hat wirklich viel glückliche Verse, aber auch viel harte und unnatürliche Stellen. Es ist unbeschreiblich, wie schwer dergleichen Stellen dem Schauspieler das Agieren machen; und doch werden wenig französische Stücke sein, die auf irgend einem deutschen Theater jemals besser ausgefallen wären als dieses auf unserm. Die Rollen sind alle auf das schicklichste besetzt, und besonders spielt Madame Löwen die launigte Celiante als eine Meisterin, und Herr Ackermann den Geront unverbesserlich. Ich kann es überhoben sein, von dem Stücke selbst zu reden. Es ist zu bekannt und gehört unstreitig unter die Meisterstücke der französischen Bühne, die man auch unter uns immer mit Vergnügen sehen wird.

Das Stück des achten Abends (Freitags, den 1. Mai) war:

„Das Kaffeehaus oder die Schottländerin" des Herrn von Voltaire.

Es ließe sich eine lange Geschichte von diesem Lustspiele machen. Sein Verfasser schickte es als eine Übersetzung aus dem Englischen des Hume, nicht des Geschichtschreibers und Philosophen, sondern eines andern dieses Namens, der sich durch das Trauerspiel „Douglas" bekannt gemacht hat, in die Welt. Es hat in einigen Charakteren mit der „Kaffeschenke" des Goldoni etwas Ähnliches; besonders scheint der Don Marzio des Goldoni das Urbild des Frelon gewesen zu sein. Was aber dort bloß ein bösartiger Kerl ist, ist hier zugleich ein elender Skribent, den er Frelon nannte, damit die Ausleger desto geschwinder auf seinen geschwornen Feind, den Journalisten Freron, fallen möchten. Diesen wollte er damit zu Boden schlagen, und ohne Zweifel hat er ihm einen empfindlichen Streich versetzt. Wir Ausländer, die wir an den hämischen Neckereien der französischen Gelehrten unter sich keinen Anteil nehmen, sehen über die Persönlichkeiten dieses Stücks weg und finden in dem Frelon nichts als die getreue Schilderung einer Art von Leuten, die auch bei uns nicht fremd ist. Wir haben unsere Frelons so gut wie die Franzosen und Engländer, nur daß sie bei uns weniger Aufsehen machen, weil uns unsere Litteratur überhaupt gleichgültiger ist. Fiele das Treffende dieses Charakters aber auch gänzlich in Deutschland weg, so hat das Stück doch noch außer ihm Interesse genug, und der ehrliche Freeport allein könnte es in unserer Gunst erhalten. Wir lieben seine plumpe Edelmütigkeit, und die Engländer selbst haben sich dadurch geschmeichelt gefunden.

Denn nur seinetwegen haben sie erst kürzlich den ganzen Stamm auf den Grund wirklich verpflanzt, auf welchem er sich gewachsen zu sein rühmte. Colman, unstreitig jetzt ihr bester komischer Dichter, hat die „Schottländerin" unter dem Titel des „Englischen Kaufmanns" übersetzt und ihr vollends alle das nationale Kolorit gegeben, das ihr in dem Originale noch mangelte. So sehr der Herr von Voltaire die englischen Sitten auch kennen will, so hatte er doch häufig dagegen ver-

stoßen; z. E. darin, daß er seine Lindane auf einem Kaffeehause wohnen läßt. Colman mietet sie dafür bei einer ehrlichen Frau ein, die möblierte Zimmer hält, und diese Frau ist weit anständiger die Freundin und Wohlthäterin der jungen, verlassenen Schöne als Fabriz. Auch die Charaktere hat Colman für den englischen Geschmack kräftiger zu machen gesucht. Lady Alton ist nicht bloß eine eifersüchtige Furie; sie will ein Frauenzimmer von Genie, von Geschmack und Gelehrsamkeit sein und gibt sich das Ansehen einer Schutzgöttin der Litteratur. Hierdurch glaubte er die Verbindung wahrscheinlicher zu machen, in der sie mit dem elenden Frelon steht, den er Spatter nennt. Freeport vornehmlich hat eine weitere Sphäre von Thätigkeit bekommen, und er nimmt sich des Vaters der Lindane ebenso eifrig an als der Lindane selbst. Was im Französischen der Lord Falbridge zu dessen Begnadigung thut, thut im Englischen Freeport, und er ist es allein, der alles zu einem glücklischen Ende bringt.

Die englischen Kunstrichter haben in Colmans Umarbeitung die Gesinnungen durchaus vortrefflich, den Dialog fein und lebhaft und die Charaktere sehr wohl ausgeführt gefunden. Aber doch ziehen sie ihr Colmans übrige Stücke weit vor, von welchen man die „Eifersüchtige Ehefrau“ auf dem Ackermannischen Theater ehedem hier gesehen, und nach der diejenigen, die sich ihrer erinnern, ungefähr urteilen können. Der „Englische Kaufmann“ hat ihnen nicht Handlung genug; die Neugierde wird ihnen nicht genug darin genährt; die ganze Verwickelung ist in dem ersten Akte sichtbar. Hiernächst hat er ihnen zu viel Ähnlichkeit mit andern Stücken, und den besten Situationen fehlt die Neuheit. Freeport, meinen sie, hätte nicht den geringsten Funken von Liebe gegen die Lindane empfinden müssen; seine gute That verliere dadurch alles Verdienst 2c.

Es ist an dieser Kritik manches nicht ganz ungegründet; indes sind wir Deutschen es sehr wohl zufrieden, daß die Handlung nicht reicher und verwickelter ist. Die englische Manier in diesem Punkte zerstreut und ermüdet uns; wir lieben einen

einfältigen Plan, der sich auf einmal übersehen läßt. So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpfropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen, so müßten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre besten Lustspiele eines Congreve und Wycherley würden uns ohne diesen Aushau des allzu wollüstigen Wuchses unausstehlich sein. Mit ihren Tragödien werden wir noch eher fertig; diese sind zum Teil bei weiten so verworren nicht als ihre Komödien, und verschiedene haben ohne die geringste Veränderung bei uns Glück gemacht, welches ich von keiner einzigen ihrer Komödien zu sagen wüßte.

Auch die Italiener haben eine Übersetzung von der „Schottländerin", die in dem ersten Teile der theatralischen Bibliothek des Diodati steht. Sie folgt dem Originale Schritt vor Schritt so wie die deutsche; nur eine Szene zum Schlusse hat ihr der Italiener mehr gegeben. Voltaire sagte, Frelon werde in der englischen Urschrift am Ende bestraft; aber so verdient diese Bestrafung sei, so habe sie ihm doch dem Hauptinteresse zu schaden geschienen; er habe sie also weggelassen. Dem Italiener dünkte diese Entschuldigung nicht hinlänglich, und er ergänzte die Bestrafung des Frelon aus seinem Kopfe; denn die Italiener sind große Liebhaber der poetischen Gerechtigkeit.

Dreizehntes Stück.

Den 12. Junius 1767.

Den neunten Abend (Montags, den 4. Mai) sollte „Cenie" gespielt werden. Es wurden aber auf einmal mehr als die Hälfte der Schauspieler durch einen epidemischen Zufall außer stand gesetzt, zu agieren, und man mußte sich so gut zu helfen suchen als möglich. Man wiederholte die „Neue Agnese" und gab das Singspiel „Die Gouvernante".

Den zehnten Abend (Dienstags, den 5. Mai) ward „Der poetische Dorfjunker", vom Destouches, aufgeführt.

Dieses Stück hat im Französischen drei Aufzüge und in der Übersetzung fünfe. Ohne diese Verbesserung war es nicht wert, in die „Deutsche Schaubühne" des weiland berühmten Herrn Professor Gottsched aufgenommen zu werden, und seine gelehrte Freundin, die Übersetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß sie sich nicht den kritischen Aussprüchen ihres Gemahls blindlings hätte unterwerfen sollen. Was kostet es denn nun auch für große Mühe, aus drei Aufzügen fünfe zu machen? Man läßt in einem andern Zimmer einmal Kaffee trinken; man schlägt einen Spaziergang im Garten vor, und wenn Not an den Mann geht, so kann ja auch der Lichtputzer herauskommen und sagen: „Meine Damen und Herren, treten Sie ein wenig ab; die Zwischenakte sind des Putzens wegen erfunden, und was hilft ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann?" — Die Übersetzung selbst ist sonst nicht schlecht, und besonders sind der Frau Professorin die Knittelverse des Masuren, wie billig, sehr wohl gelungen. Ob sie überall ebenso glücklich gewesen, wo sie den Einfällen ihres Originals eine andere Wendung geben zu müssen geglaubt, würde sich aus der Vergleichung zeigen. Eine Verbesserung dieser Art, mit der es die liebe Frau recht herzlich gut gemeint hatte, habe ich demungeachtet aufmutzen hören. In der Szene, wo Henriette die alberne Dirne spielt, läßt Destouches den Masuren zu ihr sagen: „Sie setzen mich in Erstaunen, Mademoiselle; ich habe Sie für eine Virtuosin gehalten." — „O pfui!" erwidert Henriette; „wofür haben Sie mich gehalten? Ich bin ein ehrliches Mädchen, daß Sie es nur wissen." — „Aber man kann ja", fällt ihr Masuren ein, „beides wohl zugleich, ein ehrliches Mädchen und eine Virtuosin, sein." — „Nein", sagt Henriette, „ich behaupte, daß man das nicht zugleich sein kann. Ich eine Virtuosin!" Man erinnere sich, was Madame Gottsched anstatt des Wortes Virtuosin gesetzt hat: ein Wunder. Kein Wunder! sagte man, daß sie das that. Sie fühlte sich auch so etwas von einer Virtuosin zu sein, und ward über den vermeinten Stich böse. Aber sie hätte nicht böse werden sollen, und was die witzige und gelehrte Henriette in der Person einer dummen Agnese

sagt, hätte die Frau Professorin immer ohne Maulspitzen nachsagen können. Doch vielleicht war ihr nur das fremde Wort Virtuosin anstößig; Wunder ist deutscher; zudem gibt es unter unsern Schönen funfzig Wunder gegen eine Virtuosin; die Frau wollte rein und verständlich übersetzen; sie hatte sehr recht.

Den Beschluß dieses Abends machte „Die stumme Schönheit", von Schlegeln.

Schlegel hatte dieses kleine Stück für das neu errichtete Kopenhagensche Theater geschrieben, um auf demselben in einer dänischen Übersetzung aufgeführt zu werden. Die Sitten darin sind daher auch wirklich dänischer als deutsch. Demungeachtet ist es unstreitig unser bestes komisches Original, das in Versen geschrieben ist. Schlegel hatte überall eine ebenso fließende als zierliche Versifikation, und es war ein Glück für seine Nachfolger, daß er seine größern Komödien nicht auch in Versen schrieb. Er hätte ihnen leicht das Publikum verwöhnen können, und so würden sie nicht allein seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt haben. Er hatte sich ehedem der gereimten Komödie sehr lebhaft angenommen, und je glücklicher er die Schwierigkeiten derselben überstiegen hätte, desto unwiderleglicher würden seine Gründe geschienen haben. Doch als er selbst Hand an das Werk legte, fand er ohne Zweifel, wie unsägliche Mühe es koste, nur einen Teil derselben zu übersteigen, und wie wenig das Vergnügen, welches aus diesen überstiegenen Schwierigkeiten entsteht, für die Menge kleiner Schönheiten, die man ihnen aufopfern müsse, schadlos halte. Die Franzosen waren ehedem so ekel, daß man ihnen die prosaischen Stücke des Molière nach seinem Tode in Verse bringen mußte; und noch jetzt hören sie ein prosaisches Lustspiel als ein Ding an, das ein jeder von ihnen machen könne. Den Engländer hingegen würde eine gereimte Komödie aus dem Theater jagen. Nur die Deutschen sind auch hierin, soll ich sagen, billiger oder gleichgültiger? Sie nehmen an, was ihnen der Dichter vorsetzt. Was wäre es auch, wenn sie jetzt schon wählen und ausmustern wollten?

Die Rolle der stummen Schöne hat ihre Bedenklichkeiten.

Eine stumme Schöne, sagt man, ist nicht notwendig eine dumme, und die Schauspielerin hat unrecht, die eine alberne plumpe Dirne daraus macht. Aber Schlegels stumme Schönheit ist allerdings dumm zugleich; denn daß sie nichts spricht, kommt daher, weil sie nichts denkt. Das Feine dabei würde also dieses sein, daß man sie überall, wo sie, um artig zu scheinen, denken müßte, unartig machte, dabei aber ihr alle die Artigkeiten ließe, die bloß mechanisch sind, und die sie, ohne viel zu denken, haben könnte. Ihr Gang z. E., ihre Verbeugungen, brauchen gar nicht bäurisch zu sein; sie können so gut und zierlich sein, als sie nur immer ein Tanzmeister lehren kann; denn warum sollte sie von ihrem Tanzmeister nichts gelernt haben, da sie sogar Quadrille gelernt hat? Und sie muß Quadrille nicht schlecht spielen, denn sie rechnet fest darauf, dem Papa das Geld abzugewinnen. Auch ihre Kleidung muß weder altvätrisch, noch schlumpicht sein; denn Frau Praatgern sagt ausdrücklich:

„Bist du vielleicht nicht wohl gekleidet? — Laß doch sehn!
Nun! — dreh dich um! — Das ist ja gut und sitzt galant.
Was sagt denn der Phantast, dir fehlte der Verstand?“

In dieser Musterung der Frau Praatgern überhaupt hat der Dichter deutlich genug bemerkt, wie er das Äußerliche seiner stummen Schöne zu sein wünsche. Gleichfalls schön, nur nicht reizend.

„Laß sehn, wie trägst du dich? — Den Kopf nicht so zurücke!“

Dummheit ohne Erziehung hält den Kopf mehr vorwärts als zurück; ihn zurück halten, lehrt der Tanzmeister; man muß also Charlotten den Tanzmeister ansehen, und je mehr, je besser; denn das schadet ihrer Stummheit nichts, vielmehr sind die zierlich steifen Tanzmeistermanieren gerade die, welche der stummen Schönheit am meisten entsprechen; sie zeigen die Schönheit in ihrem besten Vorteile, nur daß sie ihr das Leben nehmen.

„Wer fragt: hat sie Verstand? der seh nur ihre Blicke.“

Recht wohl, wenn man eine Schauspielerin mit großen, schönen Augen zu dieser Rolle hat. Nur müssen sich diese schöne Augen

wenig oder gar nicht regen; ihre Blicke müssen langsam und stier sein; sie müssen uns mit ihrem unbeweglichen Brennpunkte in Flammen setzen wollen, aber nichts sagen.

„Geh doch einmal herum! — Gut! hieher! — Neige dich!
Da haben wir's, das fehlt. Nein, sieh! So neigt man sich."

Diese Zeilen versteht man ganz falsch, wenn man Charlotten eine bäurische Neige, einen dummen Knix machen läßt. Ihre Verbeugung muß wohl gelernt sein und, wie gesagt, ihrem Tanzmeister keine Schande machen. Frau Praatgern muß sie nur noch nicht affektiert genug finden. Charlotte verbeugt sich, und Frau Praatgern will, sie soll sich dabei zieren. Das ist der ganze Unterschied, und Madame Löwen bemerkte ihn sehr wohl, ob ich gleich nicht glaube, daß die Praatgern sonst eine Rolle für sie ist. Sie kann die feine Frau zu wenig verbergen, und gewissen Gesichtern wollen nichtswürdige Handlungen, dergleichen die Vertauschung einer Tochter ist, durchaus nicht lassen.

Den elften Abend (Mittwochs, den 6. Mai) ward „Miß Sara Sampson" aufgeführt.

Man kann von der Kunst nichts mehr verlangen, als was Madame Henseln in der Rolle der Sara leistet, und das Stück ward überhaupt sehr gut gespielt. Es ist ein wenig zu lang, und man verkürzt es daher auf den meisten Theatern. Ob der Verfasser mit allen diesen Verkürzungen so recht zufrieden ist, daran zweifle ich fast. Man weiß ja, wie die Autores sind; wenn man ihnen auch nur einen Niednagel nehmen will, so schreien sie gleich: Ihr kommt mir ans Leben! Freilich ist der übermäßigen Länge eines Stücks durch das bloße Weglassen nur übel abgeholfen, und ich begreife nicht, wie man eine Szene verkürzen kann, ohne die ganze Folge des Dialogs zu ändern. Aber wenn dem Verfasser die fremden Verkürzungen nicht anstehen, so mache er selbst welche, falls es ihm der Mühe wert dünkt und er nicht von denjenigen ist, die Kinder in die Welt setzen und auf ewig die Hand von ihnen abziehen.

Madame Henseln starb ungemein anständig, in der male-

rischsten Stellung; und besonders hat mich ein Zug außerordentlich überrascht. Es ist eine Bemerkung an Sterbenden, daß sie mit den Fingern an ihren Kleidern oder Betten zu rupfen anfangen. Diese Bemerkung machte sie sich auf die glücklichste Art zu nutze; in dem Augenblicke, da die Seele von ihr wich, äußerte sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Armes, ein gelinder Spasmus; sie kniff den Rock, der um ein weniges erhoben ward und gleich wieder sank: das letzte Aufflattern eines verlöschenden Lichts, der jüngste Strahl einer untergehenden Sonne. — Wer diese Feinheit in meiner Beschreibung nicht schön findet, der schiebe die Schuld auf meine Beschreibung; aber er sehe sie einmal!

Vierzehntes Stück.

Den 16. Junius 1767.

Das bürgerliche Trauerspiel hat an dem französischen Kunstrichter, welcher die „Sara" seiner Nation bekannt gemacht[1], einen sehr gründlichen Verteidiger gefunden. Die Franzosen billigen sonst selten etwas, wovon sie kein Muster unter sich selbst haben.

Die Namen von Fürsten und Helden können einem Stücke Pomp und Majestät geben; aber zur Rührung tragen sie nichts bei. Das Unglück derjenigen, deren Umstände den unsrigen am nächsten kommen, muß natürlicherweise am tiefsten in unsere Seele dringen; und wenn wir mit Königen Mitleiden haben, so haben wir es mit ihnen als mit Menschen und nicht als mit Königen. Macht ihr Stand schon öfters ihre Unfälle wichtiger, so macht er sie darum nicht interessanter. Immerhin mögen ganze Völker darein verwickelt werden; unsere Sympathie erfordert einen einzeln Gegenstand, und ein Staat ist ein viel zu abstrakter Begriff für unsere Empfindungen.

---

[1] Journal Etranger, Decembre 1761.

„Man thut dem menschlichen Herze unrecht", sagt auch Marmontel, „man verkennt die Natur, wenn man glaubt, daß sie Titel bedürfe, uns zu bewegen und zu rühren. Die geheiligten Namen des Freundes, des Vaters, des Geliebten, des Gatten, des Sohnes, der Mutter, des Menschen überhaupt, diese sind pathetischer als alles; diese behaupten ihre Rechte immer und ewig. Was liegt daran, welches der Rang, der Geschlechtsname, die Geburt des Unglücklichen ist, den seine Gefälligkeit gegen unwürdige Freunde und das verführerische Beispiel ins Spiel verstrickt, der seinen Wohlstand und seine Ehre darüber zu Grunde gerichtet und nun im Gefängnisse seufzt, von Scham und Reue zerrissen? Wenn man fragt, wer er ist, so antworte ich: er war ein ehrlicher Mann, und zu seiner Marter ist er Gemahl und Vater; seine Gattin, die er liebt, und von der er geliebt wird, schmachtet in der äußersten Bedürfnis und kann ihren Kindern, welche Brot verlangen, nichts als Thränen geben. Man zeige mir in der Geschichte der Helden eine rührendere, moralischere, mit einem Worte tragischere Situation! Und wenn sich endlich dieser Unglückliche vergiftet; wenn er, nachdem er sich vergiftet, erfährt, daß der Himmel ihn noch retten wollen: was fehlt diesem schmerzlichen und fürchterlichen Augenblicke, wo sich zu den Schrecknissen des Todes marternde Vorstellungen, wie glücklich er habe leben können, gesellen; was fehlt ihm, frage ich, um der Tragödie würdig zu sein? Das Wunderbare, wird man antworten. Wie? findet sich denn nicht dieses Wunderbare genugsam in dem plötzlichen Übergange von der Ehre zur Schande, von der Unschuld zum Verbrechen, von der süßesten Ruhe zur Verzweiflung, kurz, in dem äußersten Unglücke, in das eine bloße Schwachheit gestürzt?"

Man lasse aber diese Betrachtungen den Franzosen von ihren Diderots und Marmontels noch so eingeschärft werden: es scheint doch nicht, daß das bürgerliche Trauerspiel darum bei ihnen besonders in Schwang kommen werde. Die Nation ist zu eitel, ist in Titel und andere äußerliche Vorzüge zu verliebt; bis auf den gemeinsten Mann will alles mit Vornehmern umgehen, und Gesellschaft mit seinesgleichen ist soviel als schlechte

Gesellschaft. Zwar ein glückliches Genie vermag viel über sein Volk; die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und sie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der sie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeigen versteht. Der Versuch, den ein Ungenannter in einem Stücke gemacht hat, welches er das „Gemälde der Dürftigkeit" nennt, hat schon große Schönheiten; und bis die Franzosen daran Geschmack gewinnen, hätten wir es für unser Theater adoptieren sollen.

Was der erstgedachte Kunstrichter an der deutschen „Sara" aussetzt, ist zum Teil nicht ohne Grund. Ich glaube aber doch, der Verfasser wird lieber seine Fehler behalten, als sich der vielleicht unglücklichen Mühe einer gänzlichen Umarbeitung unterziehen wollen. Er erinnert sich, was Voltaire bei einer ähnlichen Gelegenheit sagte: „Man kann nicht immer alles ausführen, was uns unsere Freunde raten. Es gibt auch notwendige Fehler. Einem Bucklichten, den man von seinem Buckel heilen wollte, müßte man das Leben nehmen. Mein Kind ist bucklicht; aber es befindet sich sonst ganz gut."

Den zwölften Abend (Donnerstags, den 7. Mai) ward „Der Spieler", vom Regnard, aufgeführt.

Dieses Stück ist ohne Zweifel das beste, was Regnard gemacht hat; aber Riviere du Fresny, der bald darauf gleichfalls einen Spieler auf die Bühne brachte, nahm ihn wegen der Erfindung in Anspruch. Er beklagte sich, daß ihm Regnard die Anlage und verschiedene Szenen gestohlen habe; Regnard schob die Beschuldigung zurück, und jetzt wissen wir von diesem Streite nur so viel mit Zuverlässigkeit, daß einer von beiden der Plagiarius gewesen. Wenn es Regnard war, so müssen wir es ihm wohl noch dazu danken, daß er sich überwinden konnte, die Vertraulichkeit seines Freundes zu mißbrauchen; er bemächtigte sich bloß zu unserm Besten der Materialien, von denen er voraussah, daß sie verhunzt werden würden. Wir hätten nur einen sehr elenden „Spieler", wenn er gewissenhafter gewesen wäre. Doch hätte er die That eingestehen und dem armen Du Fresny einen Teil der damit erworbnen Ehre lassen müssen.

Den dreizehnten Abend (Freitags, den 8. Mai) ward „Der verheiratete Philosoph" wiederholt, und den Beschluß machte „Der Liebhaber als Schriftsteller und Bedienter".

Der Verfasser dieses kleinen artigen Stücks heißt Cerou; er studierte die Rechte, als er es im Jahre 1740 den Italienern in Paris zu spielen gab. Es fällt ungemein wohl aus.

Den vierzehnten Abend (Montags, den 11. Mai) wurden „Die kokette Mutter", vom Quinault, und „Der Advokat Patelin" aufgeführt.

Jene wird von den Kennern unter die besten Stücke gerechnet, die sich auf dem französischen Theater aus dem vorigen Jahrhunderte erhalten haben. Es ist wirklich viel gutes Komisches darin, dessen sich Moliere nicht hätte schämen dürfen. Aber der fünfte Akt und die ganze Auflösung hätte weit besser sein können; der alte Sklave, dessen in den vorhergehenden Akten gedacht wird, kommt nicht zum Vorscheine; das Stück schließt mit einer kalten Erzählung, nachdem wir auf eine theatralische Handlung vorbereitet worden. Sonst ist es in der Geschichte des französischen Theaters deswegen mit merkwürdig, weil der lächerliche Marquis darin der erste von seiner Art ist. „Die kokette Mutter" ist auch sein eigentlichster Titel nicht, und Quinault hätte es immer bei dem zweiten: „Die veruneinigten Verliebten", können bewenden lassen.

Der „Advokat Patelin" ist eigentlich ein altes Possenspiel aus dem funfzehnten Jahrhunderte, das zu seiner Zeit außerordentlichen Beifall fand. Es verdiente ihn auch wegen der ungemeinen Lustigkeit und des guten Komischen, das aus der Handlung selbst und aus der Situation der Personen entspringt und nicht auf bloßen Einfällen beruht. Brueys gab ihm eine neue Sprache und brachte es in die Form, in welcher es gegenwärtig aufgeführt wird. Herr Eckhof spielt den Patelin ganz vortrefflich.

Den funfzehnten Abend (Dienstags, den 12. Mai) ward Lessings „Freigeist" vorgestellt.

Man kennt ihn hier unter dem Titel des „Beschämten Freigeistes", weil man ihn von dem Trauerspiele des Herrn von

Brawe, das eben diese Aufschrift führt, unterscheiden wollen. Eigentlich kann man wohl nicht sagen, daß derjenige beschämt wird, welcher sich bessert. Adrast ist auch nicht einzig und allein der Freigeist; sondern es nehmen mehrere Personen an diesem Charakter teil. Die eitle, unbesonnene Henriette, der für Wahrheit und Irrtum gleichgültige Lisidor, der spitzbübische Johann, sind alles Arten von Freigeistern, die zusammen den Titel des Stücks erfüllen müssen. Doch was liegt an dem Titel? Genug, daß die Vorstellung alles Beifalls würdig war. Die Rollen sind ohne Ausnahme wohl besetzt; und besonders spielt Herr Böck den Theophan mit alle dem freundlichen Anstande, den dieser Charakter erfordert, um den endlichen Unwillen über die Hartnäckigkeit, mit der ihn Adrast verkennt, und auf dem die ganze Katastrophe beruht, dagegen abstechen zu lassen.

Den Beschluß dieses Abends machte das Schäferspiel des Herrn Pfeffels: „Der Schatz".

Dieser Dichter hat sich außer diesem kleinen Stücke noch durch ein anders: „Der Eremit", nicht unrühmlich bekannt gemacht. In den „Schatz" hat er mehr Interesse zu legen gesucht, als gemeiniglich unsere Schäferspiele zu haben pflegen, deren ganzer Inhalt tändelnde Liebe ist. Sein Ausdruck ist nur öfters ein wenig zu gesucht und kostbar, wodurch die ohnedem schon allzu verfeinerten Empfindungen ein höchst studiertes Ansehen bekommen und zu nichts als frostigen Spielwerken des Witzes werden. Dieses gilt besonders von seinem „Eremiten", welches ein kleines Trauerspiel sein soll, das man, anstatt der allzu lustigen Nachspiele, auf rührende Stücke könnte folgen lassen. Die Absicht ist recht gut, aber wir wollen vom Weinen doch noch lieber zum Lachen als zum Gähnen übergehen.

Funfzehntes Stück.

Den 19. Junius 1767.

Den sechzehnten Abend (Mittewochs, den 13. Mai) ward die „Zaïre" des Herrn von Voltaire aufgeführt.

„Den Liebhabern der gelehrten Geschichte", sagt der Herr von Voltaire, „wird es nicht unangenehm sein, zu wissen, wie dieses Stück entstanden. Verschiedene Damen hatten dem Verfasser vorgeworfen, daß in seinen Tragödien nicht genug Liebe wäre. Er antwortete ihnen, daß seiner Meinung nach die Tragödie auch eben nicht der schicklichste Ort für die Liebe sei; wenn sie aber doch mit aller Gewalt verliebte Helden haben müßten, so wolle er ihnen welche machen, so gut als ein anderer. Das Stück ward in achtzehn Tagen vollendet und fand großen Beifall. Man nennt es zu Paris ein christliches Trauerspiel, und es ist oft anstatt des ‚Polieukt' vorgestellt worden."

Den Damen haben wir also dieses Stück zu verdanken, und es wird noch lange das Lieblingsstück der Damen bleiben. Ein junger, feuriger Monarch, nur der Liebe unterwürfig; ein stolzer Sieger, nur von der Schönheit besiegt; ein Sultan ohne Polygamie; ein Seraglio, in den freien, zugänglichen Sitz einer unumschränkten Gebieterin verwandelt; ein verlassenes Mädchen, zur höchsten Staffel des Glücks durch nichts als ihre schönen Augen erhöht; ein Herz, um das Zärtlichkeit und Religion streiten, das sich zwischen seinen Gott und seinen Abgott teilt, das gern fromm sein möchte, wenn es nur nicht aufhören sollte, zu lieben; ein Eifersüchtiger, der sein Unrecht erkennt und es an sich selbst rächt: wenn diese schmeichelnden Ideen das schöne Geschlecht nicht bestechen, durch was ließe es sich denn bestechen?

Die Liebe selbst hat Voltairen die „Zaïre" diktiert, sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist „Romeo und Juliet", vom Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zaïre ihre

Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vorteile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzeleistil der Liebe vortrefflich, das ist diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das behutsamste und gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzeliste weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das meiste; oder hat gleichwohl Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht, die Shakespeare gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.

Von der Eifersucht läßt sich ungefähr eben das sagen. Der eifersüchtige Orosmann spielt gegen den eifersüchtigen Othello des Shakespeare eine sehr kahle Figur. Und doch ist Othello offenbar das Vorbild des Orosmann gewesen. Cibber sagt[1], Voltaire habe sich des Brandes bemächtigt, der den tragischen Scheiterhaufen des Shakespeare in Glut gesetzt. Ich hätte gesagt: eines Brandes aus diesem flammenden Scheiterhaufen, und noch dazu eines, der mehr dampft als leuchtet und wärmt. Wir hören in dem Orosmann einen Eifersüchtigen reden, wir sehen ihn die rasche That eines Eifersüchtigen begehen; aber von der Eifersucht selbst lernen wir nicht mehr und nicht weniger, als wir vorher wußten. Othello hingegen ist das vollständigste Lehrbuch über diese traurige Raserei; da können wir alles lernen, was sie angeht, sie erwecken und sie vermeiden.

---

[1] From English Plays, Zara's French author fir'd
Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd,
From rack'd Othello's rage, he rais'd his style
And snatch'd the brand, that lights this tragic pile.

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. — Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Übersetzung vom Shakespeare. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten Männern zu widersprechen, nicht, um die Fehler zu verteidigen, die sie darin bemerkt haben, sondern weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer als Herr Wieland würde in der Eil' noch öfterer verstoßen und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müßten.

Doch wieder zur „Zaïre". Der Verfasser brachte sie im Jahre 1733 auf die Pariser Bühne, und drei Jahre darauf ward sie ins Englische übersetzt und auch in London auf dem Theater in Drury-Lane gespielt. Der Übersetzer war Aaron Hill, selbst ein dramatischer Dichter, nicht von der schlechtesten Gattung. Voltaire fand sich sehr dadurch geschmeichelt, und was er in dem ihm eigenen Tone der stolzen Bescheidenheit in der Zuschrift seines Stücks an den Engländer Fackener davon sagt, verdient gelesen zu werden. Nur muß man nicht alles für vollkommen so wahr annehmen, als er es ausgibt. Wehe dem, der Voltairens Schriften überhaupt nicht mit dem skeptischen Geiste liest, in welchem er einen Teil derselben geschrieben hat!

Er sagt z. E. zu seinem englischen Freunde: „Eure Dichter

hatten eine Gewohnheit, der sich selbst Addison[1] unterworfen; denn Gewohnheit ist so mächtig als Vernunft und Gesetz. Diese gar nicht vernünftige Gewohnheit bestand darin, daß jeder Akt mit Versen beschlossen werden mußte, die in einem ganz andern Geschmacke waren, als das übrige des Stücks; und notwendig mußten diese Verse eine Vergleichung enthalten. Phädra, indem sie abgeht, vergleicht sich sehr poetisch mit einem Rehe, Cato mit einem Felsen und Cleopatra mit Kindern, die so lange weinen, bis sie einschlafen. Der Übersetzer der ‚Zaïre' ist der erste, der es gewagt hat, die Rechte der Natur gegen einen von ihr so entfernten Geschmack zu behaupten. Er hat diesen Gebrauch abgeschafft; er hat es empfunden, daß die Leidenschaft ihre wahre Sprache führen und der Poet sich überall verbergen müsse, um uns nur den Helden erkennen zu lassen."

Es sind nicht mehr als nur drei Unwahrheiten in dieser Stelle, und das ist für den Herrn von Voltaire eben nicht viel. Wahr ist es, daß die Engländer vom Shakespeare an, und vielleicht auch von noch länger her, die Gewohnheit gehabt, ihre Aufzüge in ungereimten Versen mit ein paar gereimten Zeilen zu enden. Aber daß diese gereimten Zeilen nichts als Vergleichungen enthielten, daß sie notwendig Vergleichungen enthalten müssen, das ist grundfalsch; und ich begreife gar nicht, wie der Herr von Voltaire einem Engländer, von dem er doch glauben konnte, daß er die tragischen Dichter seines Volkes auch gelesen habe, so etwas unter die Nase sagen können. Zweitens ist es nicht an dem, daß Hill in seiner Übersetzung der „Zaïre" von dieser Gewohnheit abgegangen.

---

[1] Le plus sage de vos ecrivains, setzt Voltaire hinzu. Wie wäre das wohl recht zu übersetzen? Sage heißt weise, aber der weiseste unter den englischen Schriftstellern, wer würde den Addison dafür erkennen? Ich besinne mich, daß die Franzosen auch ein Mädchen sage nennen, dem man keinen Fehltritt, so keinen von den groben Fehltritten, vorzuwerfen hat. Dieser Sinn dürfte vielleicht hier passen. Und nach diesem könnte man ja wohl geradezu übersetzen: Addison, derjenige von euern Schriftstellern, der uns harmlosen, nüchternen Franzosen am nächsten kömmt.

Es ist zwar beinahe nicht glaublich, daß der Herr von Voltaire die Übersetzung seines Stücks nicht genauer sollte angesehen haben als ich oder ein anderer. Gleichwohl muß es so sein. Denn so gewiß sie in reimfreien Versen ist, so gewiß schließt sich auch jeder Akt mit zwei oder vier gereimten Zeilen. Vergleichungen enthalten sie freilich nicht; aber, wie gesagt, unter allen dergleichen gereimten Zeilen, mit welchen Shakespeare, und Johnson, und Dryden, und Lee, und Otway, und Rowe, und wie sie alle heißen, ihre Aufzüge schließen, sind sicherlich hundert gegen fünfe, die gleichfalls keine enthalten. Was hatte denn Hill also besonders? Hätte er aber auch wirklich das Besondere gehabt, das ihm Voltaire leiht, so wäre doch drittens das nicht wahr, daß sein Beispiel von dem Einflusse gewesen, von dem es Voltaire sein läßt. Noch bis diese Stunde erscheinen in England ebensoviel, wo nicht noch mehr Trauerspiele, deren Akte sich mit gereimten Zeilen enden, als die es nicht thun. Hill selbst hat in keinem einzigen Stücke, deren er doch verschiedene noch nach der Übersetzung der „Zaïre" gemacht, sich der alten Mode gänzlich entäußert. Und was ist es denn nun, ob wir zuletzt Reime hören oder keine? Wenn sie da sind, können sie vielleicht dem Orchester noch nutzen; als Zeichen nämlich, nach den Instrumenten zu greifen, welches Zeichen auf diese Art weit schicklicher aus dem Stücke selbst abgenommen würde, als daß es die Pfeife oder der Schlüssel gibt.

Sechzehntes Stück.

Den 23. Junius 1767.

Die englischen Schauspieler waren zu Hills Zeiten ein wenig sehr unnatürlich; besonders war ihr tragisches Spiel äußerst wild und übertrieben; wo sie heftige Leidenschaften auszudrücken hatten, schrien und gebärdeten sie sich als Besessene, und das übrige tönten sie in einer steifen, strotzenden Feierlichkeit daher, die in jeder Silbe den Komödianten verriet.

Als er daher seine Übersetzung der „Zaïre“ aufführen zu lassen bedacht war, vertraute er die Rolle der Zaïre einem jungen Frauenzimmer, das noch nie in der Tragödie gespielt hatte. Er urteilte so: dieses junge Frauenzimmer hat Gefühl, und Stimme, und Figur, und Anstand; sie hat den falschen Ton des Theaters noch nicht angenommen; sie braucht keine Fehler erst zu verlernen; wenn sie sich nur ein paar Stunden überreden kann, das wirklich zu sein, was sie vorstellt, so darf sie nur reden, wie ihr der Mund gewachsen, und alles wird gut gehen. Es ging auch; und die Theaterpedanten, welche gegen Hillen behaupteten, daß nur eine sehr geübte, sehr erfahrene Person einer solchen Rolle Genüge leisten könne, wurden beschämt. Diese junge Aktrice war die Frau des Komödianten Colley Cibber, und der erste Versuch in ihrem achtzehnten Jahre ward ein Meisterstück. Es ist merkwürdig, daß auch die französische Schauspielerin, welche die Zaïre zuerst spielte, eine Anfängerin war. Die junge, reizende Mademoiselle Gossin ward auf einmal dadurch berühmt, und selbst Voltaire ward so entzückt über sie, daß er sein Alter recht kläglich bedauerte.

Die Rolle des Orosmann hatte ein Anverwandter des Hill übernommen, der kein Komödiant von Profession, sondern ein Mann von Stande war. Er spielte aus Liebhaberei und machte sich nicht das geringste Bedenken, öffentlich aufzutreten, um ein Talent zu zeigen, das so schätzbar als irgend ein anders ist. In England sind dergleichen Exempel von angesehenen Leuten, die zu ihrem bloßen Vergnügen einmal mitspielen, nicht selten. „Alles, was uns dabei befremden sollte“, sagt der Herr von Voltaire, „ist dieses, daß es uns befremdet. Wir sollten überlegen, daß alle Dinge in der Welt von der Gewohnheit und Meinung abhangen. Der französische Hof hat ehedem auf dem Theater mit den Opernspielern getanzt, und man hat weiter nichts Besonders dabei gefunden, als daß diese Art von Lustbarkeit aus der Mode gekommen. Was ist zwischen den beiden Künsten für ein Unterschied, als daß die eine über die andere ebenso weit erhaben ist, als es Talente, welche

vorzügliche Seelenkräfte erfordern, über bloß körperliche Fertigkeiten sind?"

Ins Italienische hat der Graf Gozzi die „Zaïre" übersetzt, sehr genau und sehr zierlich; sie steht in dem dritten Teile seiner Werke. In welcher Sprache können zärtliche Klagen rührender klingen als in dieser? Mit der einzigen Freiheit, die sich Gozzi gegen das Ende des Stücks genommen, wird man schwerlich zufrieden sein. Nachdem sich Orosmann erstochen, läßt ihn Voltaire nur noch ein paar Worte sagen, uns über das Schicksal des Nerestan zu beruhigen. Aber was thut Gozzi? Der Italiener fand es ohne Zweifel zu kalt, einen Türken so gelassen wegsterben zu lassen. Er legt also dem Orosmann noch eine Tirade in den Mund voller Ausrufungen, voller Winseln und Verzweiflung. Ich will sie der Seltenheit halber unter den Text setzen[1].

Es ist doch sonderbar, wie weit sich hier der deutsche Geschmack von dem welschen entfernt! Dem Welschen ist Voltaire zu kurz, uns Deutschen ist er zu lang. Kaum hat Orosmann gesagt, „verehret und gerochen"; kaum hat er sich den tödlichen Stoß beigebracht, so lassen wir den Vorhang niederfallen. Ist es denn aber auch wahr, daß der deutsche Geschmack dieses so

[1] Questo mortale orror che per le vene
Tutte mi scorre, omai non è dolore,
Che basti ad appagarti, anima bella.
Feroce cor, cor dispietato, e misero,
Paga la pena del delitto orrendo.
Mani crudeli — oh Dio, — Mani, che siete
Tinte del sangue di si cara donna,
Voi — voi — dov' è quel ferro? Un' altra volta
In mezzo al petto — Oimè, dov' è quel ferro?
In acuta punta — —
Tenebre, e notte
Si fanno intorno — —
Perchè non posso — —
Non posso spargere
Il sangue tutto?
Sì, si, lo spargo tutto, anima mia,
Dove sei? — piu non posso — oh Dio! non posso —
Vorrei — vederti — io manco, io manco, oh Dio!

haben will? Wir machen dergleichen Verkürzung mit mehreren Stücken; aber warum machen wir sie? Wollen wir denn im Ernst, daß sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll? Immer mit der Spitze des Dolchs oder mit dem letzten Seufzer des Helden? Woher kömmt uns gelassenen, ernsten Deutschen die flatternde Ungeduld, sobald die Exekution vorbei, durchaus nun weiter nichts hören zu wollen, wenn es auch noch so wenige, zur völligen Rundung des Stücks noch so unentbehrliche Worte wären? Doch ich forsche vergebens nach der Ursache einer Sache, die nicht ist. Wir hätten kalt Blut genug, den Dichter bis ans Ende zu hören, wenn es uns der Schauspieler nur zutrauen wollte. Wir würden recht gern die letzten Befehle des großmütigen Sultans vernehmen, recht gern die Bewunderung und das Mitleid des Nerestan noch teilen; aber wir sollen nicht. Und warum sollen wir nicht? Auf dieses Warum weiß ich kein Darum. Sollten wohl die Orosmannsspieler daran schuld sein? Es wäre begreiflich genug, warum sie gern das letzte Wort haben wollten. Erstochen und geklatscht! Man muß Künstlern kleine Eitelkeiten verzeihen.

Bei keiner Nation hat die „Zaïre" einen schärfern Kunstrichter gefunden als unter den Holländern. Friedrich Duim, vielleicht ein Anverwandter des berühmten Akteurs dieses Namens auf dem Amsterdamer Theater, fand so viel daran auszusetzen, daß er es für etwas Kleines hielt, eine bessere zu machen. Er machte auch wirklich eine — andere[1], in der die Bekehrung der Zaïre das Hauptwerk ist, und die sich damit endet, daß der Sultan über seine Liebe siegt und die christliche Zaïre mit aller der Pracht in ihr Vaterland schickt, die ihrer vorgehabten Erhöhung gemäß ist; der alte Lusignan stirbt vor Freuden. Wer ist begierig, mehr davon zu wissen? Der einzige unverzeihliche Fehler eines tragischen Dichters ist dieser, daß er uns kalt läßt; er interessiere uns und mache mit den kleinen mechanischen Regeln, was er will. Die Duime können wohl tadeln,

---

[1] Zaire, bekeerde Turkinne. Treurspel. Amsterdam 1745

aber den Bogen des Ulysses müssen sie nicht selber spannen wollen. Dieses sage ich darum, weil ich nicht gern zurück, von der mißlungenen Verbesserung auf den Ungrund der Kritik, geschlossen wissen möchte. Duims Tadel ist in vielen Stücken ganz gegründet; besonders hat er die Unschicklichkeiten, deren sich Voltaire in Ansehung des Orts schuldig macht, und das Fehlerhafte in dem nicht genugsam motivierten Auftreten und Abgehen der Personen sehr wohl angemerkt. Auch ist ihm die Ungereimtheit der sechsten Szene im dritten Akte nicht entgangen. „Orosmann", sagt er, „kömmt, Zaïren in die Moschee abzuholen; Zaïre weigert sich, ohne die geringste Ursache von ihrer Weigerung anzuführen; sie geht ab, und Orosmann bleibt als ein Laffe (als eenen lafhartigen) stehen. Ist das wohl seiner Würde gemäß? Reimt sich das wohl mit seinem Charakter? Warum dringt er nicht in Zaïren, sich deutlicher zu erklären? Warum folgt er ihr nicht in das Seraglio? Durfte er ihr nicht dahin folgen?" — Guter Duim! wenn sich Zaïre deutlicher erklärt hätte, wo hätten denn die andern Akte sollen herkommen? Wäre nicht die ganze Tragödie darüber in die Pilze gegangen? — Ganz recht! auch die zweite Szene des dritten Akts ist ebenso abgeschmackt: Orosmann kömmt wieder zu Zaïren; Zaïre geht abermals ohne die geringste nähere Erklärung ab, und Orosmann, der gute Schlucker (dien goeden hals), tröstet sich desfalls in einer Monologe. Aber, wie gesagt, die Verwickelung oder Ungewißheit mußte doch bis zum fünften Aufzuge hinhalten; und wenn die ganze Katastrophe an einem Haare hängt, so hängen mehr wichtige Dinge in der Welt an keinem stärkern.

Die letzterwähnte Szene ist sonst diejenige, in welcher der Schauspieler, der die Rolle des Orosmann hat, seine feinste Kunst in alle dem bescheidenen Glanze zeigen kann, in dem sie nur ein ebenso feiner Kenner zu empfinden fähig ist. Er muß aus einer Gemütsbewegung in die andere übergehen und diesen Übergang durch das stumme Spiel so natürlich zu machen wissen, daß der Zuschauer durchaus durch keinen Sprung, sondern durch eine zwar schnelle, aber doch dabei merkliche Gra=

dation mit fortgerissen wird. Erst zeigt sich Orosmann in aller seiner Großmut, willig und geneigt, Zaïren zu vergeben, wann ihr Herz bereits eingenommen sein sollte, falls sie nur aufrichtig genug ist, ihm länger kein Geheimnis davon zu machen. Indem erwacht seine Leidenschaft aufs neue, und er fordert die Aufopferung seines Nebenbuhlers. Er wird zärtlich genug, sie unter dieser Bedingung aller seiner Huld zu versichern. Doch da Zaïre auf ihrer Unschuld besteht, wider die er so offenbare Beweise zu haben glaubt, bemeistert sich seiner nach und nach der äußerste Unwille. Und so geht er von dem Stolze zur Zärtlichkeit und von der Zärtlichkeit zur Erbitterung über. Alles, was Remond de Sainte Albine in seinem „Schauspieler“[1] hierbei beobachtet wissen will, leistet Herr Eckhof auf eine so vollkommene Art, daß man glauben sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein.

Siebzehntes Stück.

Den 26. Junius 1767.

Den siebzehnten Abend (Donnerstags, den 14. Mai) ward der „Sidney“, vom Gresset, aufgeführt.

Dieses Stück kam im Jahre 1745 zuerst aufs Theater. Ein Lustspiel wider den Selbstmord konnte in Paris kein großes Glück machen. Die Franzosen sagten, es wäre ein Stück für London. Ich weiß auch nicht; denn die Engländer dürften vielleicht den Sidney ein wenig unenglisch finden; er geht nicht rasch genug zu Werke; er philosophiert, ehe er die That begeht, zu viel, und nachdem er sie begangen zu haben glaubt, zu wenig; seine Reue könnte schimpflicher Kleinmut scheinen; ja, sich von einem französischen Bedienten so angeführt zu sehen, möchte von manchen für eine Beschämung gehalten werden, die des Hängens allein würdig wäre.

---

[1] Le Comédien, Partie II, Chap. X, p. 209.

Doch so, wie das Stück ist, scheint es für uns Deutsche recht gut zu sein. Wir mögen eine Raserei gern mit ein wenig Philosophie bemänteln und finden es unserer Ehre eben nicht nachteilig, wenn man uns von einem dummen Streiche zurückhält und das Geständnis, falsch philosophiert zu haben, uns abgewinnt. Wir werden daher dem Dümont, ob er gleich ein französischer Prahler ist, so herzlich gut, daß uns die Etikette, welche der Dichter mit ihm beobachtet, beleidigt. Denn indem es Sidney nun erfährt, daß er durch die Vorsicht desselben dem Tode nicht näher ist als der Gesundesten einer, so läßt ihn Gresset ausrufen: „Kaum kann ich es glauben — Rosalia! — Hamilton! — und du, dessen glücklicher Eifer ꝛc.“ Warum diese Rangordnung? Ist es erlaubt, die Dankbarkeit der Politesse aufzuopfern? Der Bediente hat ihn gerettet; dem Bedienten gehört das erste Wort, der erste Ausdruck der Freude, so Bedienter, so weit unter seinem Herrn und seines Herrn Freunden er auch immer ist. Wenn ich Schauspieler wäre, hier würde ich es kühnlich wagen, zu thun, was der Dichter hätte thun sollen. Wenn ich schon wider seine Vorschrift nicht das erste Wort an meinen Erretter richten dürfte, so würde ich ihm wenigstens den ersten gerührten Blick zuschicken, mit der ersten dankbaren Umarmung auf ihn zueilen; und dann würde ich mich gegen Rosalien und gegen Hamilton wenden und wieder auf ihn zurückkommen. Es sei uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen, als Lebensart!

Herr Eckhof spielt den Sidney so vortrefflich — es ist unstreitig eine von seinen stärksten Rollen. Man kann die enthusiastische Melancholie, das Gefühl der Fühllosigkeit, wenn ich so sagen darf, worin die ganze Gemütsverfassung des Sidney besteht, schwerlich mit mehr Kunst, mit größerer Wahrheit ausdrücken. Welcher Reichtum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper gibt und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt! Welcher fortreißende Ton der Überzeugung!

Den Beschluß machte diesen Abend ein Stück in einem Aufzuge, nach dem Französischen des l'Affichard, unter dem Titel:

„Ist er von Familie?“ Man errät gleich, daß ein Narr oder eine Närrin darin vorkommen muß, der es hauptsächlich um den alten Adel zu thun ist. Ein junger wohlerzogener Mensch, aber von zweifelhaftem Herkommen bewirbt sich um die Stieftochter eines Marquis. Die Einwilligung der Mutter hängt von der Aufklärung dieses Punkts ab. Der junge Mensch hielt sich nur für den Pflegesohn eines gewissen bürgerlichen Lisanders; aber es findet sich, daß Lisander sein wahrer Vater ist. Nun wäre weiter an die Heirat nicht zu denken, wenn nicht Lisander selbst sich nur durch Unfälle zu dem bürgerlichen Stande herablassen müssen. In der That ist er von ebenso guter Geburt als der Marquis; er ist des Marquis Sohn, den jugendliche Ausschweifungen aus dem väterlichen Hause vertrieben. Nun will er seinen Sohn brauchen, um sich mit seinem Vater auszusöhnen. Die Aussöhnung gelingt und macht das Stück gegen das Ende sehr rührend. Da also der Hauptton desselben rührender als komisch ist, sollte uns nicht auch der Titel mehr jenes als dieses erwarten lassen? Der Titel ist eine wahre Kleinigkeit, aber dasmal hätte ich ihn von dem einzigen lächerlichen Charakter nicht hergenommen; er braucht den Inhalt weder anzuzeigen, noch zu erschöpfen, aber er sollte doch auch nicht irre führen. Und dieser thut es ein wenig. Was ist leichter zu ändern als ein Titel? Die übrigen Abweichungen des deutschen Verfassers von dem Originale gereichen mehr zum Vorteile des Stücks und geben ihm das einheimische Ansehen, das fast allen von dem französischen Theater entlehnten Stücken mangelt.

Den achtzehnten Abend (Freitags, den 15. Mai) ward „Das Gespenst mit der Trommel“ gespielt.

Dieses Stück schreibt sich eigentlich aus dem Englischen des Addison her. Addison hat nur eine Tragödie und nur eine Komödie gemacht. Die dramatische Poesie überhaupt war sein Fach nicht. Aber ein guter Kopf weiß sich überall aus dem Handel zu ziehen; und so haben seine beiden Stücke, wenn schon nicht die höchsten Schönheiten ihrer Gattung, wenigstens andere, die sie noch immer zu sehr schätzbaren Werken machen.

Er suchte sich mit dem einen sowohl als mit dem andern der französischen Regelmäßigkeit mehr zu nähern; aber noch zwanzig Addisons, und diese Regelmäßigkeit wird doch nie nach dem Geschmacke der Engländer werden. Begnüge sich damit, wer keine höhere Schönheiten kennt!

Destouches, der in England persönlichen Umgang mit Addison gehabt hatte, zog das Lustspiel desselben über einen noch französischern Leisten. Wir spielen es nach seiner Umarbeitung, in der wirklich vieles feiner und natürlicher, aber auch manches kalter und kraftloser geworden. Wenn ich mich indes nicht irre, so hat Madame Gottsched, von der sich die deutsche Übersetzung herschreibt, das englische Original mit zur Hand genommen und manchen guten Einfall wieder daraus hergestellt.

Den neunzehnten Abend (Montags, den 18. Mai) ward „Der verheiratete Philosoph", vom Destouches, wiederholt.

Des Regnard „Demokrit" war dasjenige Stück, welches den zwanzigsten Abend (Dienstags, den 19. Mai) gespielt wurde.

Dieses Lustspiel wimmelt von Fehlern und Ungereimtheiten, und doch gefällt es. Der Kenner lacht dabei so herzlich als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Daß die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten sein müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts beobachtet: mag er doch! Er hat alles übliche aus den Augen gesetzt: immerhin! Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anders Athen, als wir kennen: nun wohl, so streiche man Demokrit und Athen aus und setze bloß erdichtete Namen dafür! Regnard hat es gewiß so gut als ein anderer gewußt, daß um Athen keine Wüste und keine Tiger und Bäre waren; daß es zu der Zeit des Demokrit keinen König hatte ꝛc. Aber er hat das alles jetzt nicht wissen wollen; seine Absicht war, die Sitten seines Landes unter fremden Namen zu schildern. Diese Schilderung ist das Hauptwerk des komischen Dichters, und nicht die historische Wahrheit.

Andere Fehler möchten schwerer zu entschuldigen sein; der Mangel des Interesse, die kahle Verwickelung, die Menge müßiger Personen, das abgeschmackte Geschwätz des Demokrit, nicht deswegen nur abgeschmackt, weil es der Idee widerspricht, die wir von dem Demokrit haben, sondern weil es Unsinn in jedes andern Munde sein würde, der Dichter möchte ihn genannt haben, wie er wolle. Aber was übersieht man nicht bei der guten Laune, in die uns Strabo und Thaler setzen? Der Charakter des Strabo ist gleichwohl schwer zu bestimmen; man weiß nicht, was man aus ihm machen soll; er ändert seinen Ton gegen jeden, mit dem er spricht; bald ist er ein feiner witziger Spötter, bald ein plumper Spaßmacher, bald ein zärtlicher Schulfuchs, bald ein unverschämter Stutzer. Seine Erkennung mit der Cleanthis ist ungemein komisch, aber unnatürlich. Die Art, mit der Mademoiselle Beauval und La Thorilliere diese Szenen zuerst spielten, hat sich von einem Akteur zum andern, von einer Aktrice zur andern fortgepflanzt. Es sind die unanständigsten Grimassen; aber da sie durch die Überlieferung bei Franzosen und Deutschen geheiligt sind, so kömmt es niemanden ein, etwas daran zu ändern, und ich will mich wohl hüten, zu sagen, daß man sie eigentlich kaum in dem niedrigsten Possenspiele dulden sollte. Der beste, drolligste und ausgeführteste Charakter ist der Charakter des Thaler; ein wahrer Bauer, schalkisch und geradezu, voller boshafter Schnurren, und der, von der poetischen Seite betrachtet, nichts weniger als episodisch, sondern zur Auflösung des Knoten ebenso schicklich als unentbehrlich ist[1].

Achtzehntes Stück.

Den 30. Junius 1767.

Den einundzwanzigsten Abend (Mittewochs, den 20. Mai) wurde das Lustspiel des Marivaux: „Die falschen Vertraulichkeiten", aufgeführt.

[1] Histoire du Théâtre François. T. XIV, p. 164.

Marivaux hat fast ein ganzes halbes Jahrhundert für die Theater in Paris gearbeitet; sein erstes Stück ist vom Jahre 1712, und sein Tod erfolgte 1763 in einem Alter von zweiundsiebzig. Die Zahl seiner Lustspiele beläuft sich auf einige dreißig, wovon mehr als zwei Dritteile den Harlekin haben, weil er sie für die italienische Bühne verfertigte. Unter diese gehören auch die „Falschen Vertraulichkeiten", die 1763 zuerst ohne besondern Beifall gespielt, zwei Jahre darauf aber wieder hervorgesucht wurden und desto größern erhielten.

Seine Stücke, so reich sie auch an mannigfaltigen Charakteren und Verwicklungen sind, sehen sich einander dennoch sehr ähnlich. In allen der nämliche schimmernde und öfters allzu gesuchte Witz; in allen die nämliche metaphysische Zergliederung der Leidenschaften; in allen die nämliche blumenreiche, neologische Sprache. Seine Plane sind nur von einem sehr geringen Umfange; aber als ein wahrer Kallipides seiner Kunst weiß er den engen Bezirk derselben mit einer Menge so kleiner und doch so merklich abgesetzter Schritte zu durchlaufen, daß wir am Ende einen noch so weiten Weg mit ihm zurückgelegt zu haben glauben.

Seitdem die Neuberin, sub Auspiciis Sr. Magnifizenz, des Herrn Prof. Gottscheds, den Harlekin öffentlich von ihrem Theater verbannte, haben alle deutsche Bühnen, denen daran gelegen war, regelmäßig zu heißen, dieser Verbannung beizutreten geschienen. Ich sage: geschienen; denn im Grunde hatten sie nur das bunte Jäckchen und den Namen abgeschafft, aber den Narren behalten. Die Neuberin selbst spielte eine Menge Stücke, in welchen Harlekin die Hauptperson war. Aber Harlekin hieß bei ihr Hännschen und war ganz weiß anstatt scheckigt gekleidet. Wahrlich, ein großer Triumph für den guten Geschmack!

Auch die „Falschen Vertraulichkeiten" haben einen Harlekin, der in der deutschen Übersetzung zu einem Peter geworden. Die Neuberin ist tot, Gottsched ist auch tot: ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an. — Im Ernste, wenn er unter fremdem Namen zu dulden ist, warum nicht auch unter seinem?

„Er ist ein ausländisches Geschöpf", sagt man. Was thut das? Ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären! „Er trägt sich, wie sich kein Mensch unter uns trägt": — so braucht er nicht erst lange zu sagen, wer er ist. „Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem andern Stücke erscheinen zu sehen." Man muß ihn als kein Individuum, sondern als eine ganze Gattung betrachten; es ist nicht Harlekin, der heute im „Timon", morgen im „Falken", übermorgen in den „Falschen Vertraulichkeiten", wie ein wahrer Hans in allen Gassen, vorkömmt: sondern es sind Harlekine; die Gattung leidet tausend Varietäten; der im „Timon" ist nicht der im „Falken"; jener lebte in Griechenland, dieser in Frankreich; nur weil ihr Charakter einerlei Hauptzüge hat, hat man ihnen einerlei Namen gelassen. Warum wollen wir ekler, in unsern Vergnügungen wähliger und gegen kahle Vernünfteleien nachgebender sein, als — ich will nicht sagen, die Franzosen und Italiener sind — sondern, als selbst die Römer und Griechen waren? War ihr Parasit etwas anders als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mußten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?

Harlekin hat vor einigen Jahren seine Sache vor dem Richterstuhle der wahren Kritik mit ebenso vieler Laune als Gründlichkeit verteidigt. Ich empfehle die Abhandlung des Herrn Möser über das Grotesk-Komische allen meinen Lesern, die sie noch nicht kennen; die sie kennen, deren Stimme habe ich schon. Es wird darin beiläufig von einem gewissen Schriftsteller gesagt, daß er Einsicht genug besitze, dermaleins der Lobredner des Harlekin zu werden. Jetzt ist er es geworden! wird man denken. Aber nein; er ist es immer gewesen. Den Einwurf, den ihm Herr Möser wider den Harlekin in den Mund legt, kann er sich nie gemacht, ja nicht einmal gedacht zu haben erinnern.

Außer dem Harlekin kömmt in den „Falschen Vertraulich-

keiten" noch ein anderer Bedienter vor, der die ganze Intrige führt. Beide wurden sehr wohl gespielt; und unser Theater hat überhaupt an den Herren Hensel und Merschy ein paar Akteurs, die man zu den Bedientenrollen kaum besser verlangen kann.

Den zweiundzwanzigsten Abend (Donnerstags, den 21. Mai) ward die „Zelmire" des Herrn Du Belloy aufgeführt.

Der Name Du Belloy kann niemanden unbekannt sein, der in der neuern französischen Litteratur nicht ganz ein Fremdling ist. Des Verfassers der „Belagerung von Calais"! Wenn es dieses Stück nicht verdiente, daß die Franzosen ein solches Lärmen damit machten, so gereicht doch dieses Lärmen selbst den Franzosen zur Ehre. Es zeigt sie als ein Volk, das auf seinen Ruhm eifersüchtig ist, auf das die großen Thaten seiner Vorfahren den Eindruck nicht verloren haben, das, von dem Werte eines Dichters und von dem Einflusse des Theaters auf Tugend und Sitten überzeugt, jenen nicht zu seinen unnützen Gliedern rechnet, dieses nicht zu den Gegenständen zählt, um die sich nur geschäftige Müßiggänger bekümmern. Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade herauszusagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren! Barbarischer als unsere barbarischsten Voreltern, denen ein Liedersänger ein sehr schätzbarer Mann war, und die bei aller ihrer Gleichgültigkeit gegen Künste und Wissenschaften die Frage, ob ein Barde oder einer, der mit Bärfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger wäre, sicherlich für die Frage eines Narren gehalten hätten! — Ich mag mich in Deutschland umsehen, wo ich will, die Stadt soll noch gebaut werden, von der sich erwarten ließe, daß sie nur den tausendsten Teil der Achtung und Erkenntlichkeit gegen einen deutschen Dichter haben würde, die Calais gegen den Du Belloy gehabt hat. Man erkenne es immer für französische Eitelkeit: wie weit haben wir noch hin, ehe wir zu so einer Eitelkeit fähig sein werden! Was Wunder auch? Unsere Gelehrte selbst sind klein genug, die Nation in der Geringschätzung alles dessen zu bestärken, was nicht geradezu den Beutel füllt. Man spreche

von einem Werke des Genies, von welchem man will; man rede von der Aufmunterung der Künstler; man äußere den Wunsch, daß eine reiche, blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für andere, die gar keine Geschäfte haben wollen (das wird doch wenigstens das Theater sein?), durch ihre bloße Teilnehmung aufhelfen möge: — und sehe und höre um sich. „Dem Himmel sei Dank", ruft nicht bloß der Wucherer Albinus, „daß unsere Bürger wichtigere Dinge zu thun haben!"

— — — — — — — — Eu!
Rem poteris servare tuam! — — — —

Wichtigere? Einträglichere; das gebe ich zu! Einträglich ist freilich unter uns nichts, was im geringsten mit den freien Künsten in Verbindung steht. Aber,

— — haec animos aerugo et cura peculi
Cum semel imbuerit — —

Doch ich vergesse mich. Wie gehört das alles zur „Zelmire"?

Du Belloy war ein junger Mensch, der sich auf die Rechte legen wollte, oder sollte. Sollte, wird es wohl mehr gewesen sein. Denn die Liebe zum Theater behielt die Oberhand; er legte den Bartolus beiseite und ward Komödiant. Er spielte einige Zeit unter der französischen Truppe zu Braunschweig, machte verschiedene Stücke, kam wieder in sein Vaterland und ward geschwind durch ein paar Trauerspiele so glücklich und berühmt, als ihn nur immer die Rechtsgelehrsamkeit hätte machen können, wenn er auch ein Beaumont geworden wäre. Wehe dem jungen deutschen Genie, das diesen Weg einschlagen wollte! Verachtung und Bettelei würden sein gewissestes Los sein!

Das erste Trauerspiel des Du Belloy heißt „Titus", und „Zelmire" war sein zweites. „Titus" fand keinen Beifall und ward nur ein einziges Mal gespielt. Aber „Zelmire" fand desto größern; es ward vierzehnmal hintereinander aufgeführt, und die Pariser hatten sich noch nicht daran satt gesehen. Der Inhalt ist von des Dichters eigener Erfindung.

Ein französischer Kunstrichter[1] nahm hiervon Gelegenheit, sich gegen die Trauerspiele von dieser Gattung überhaupt zu erklären. „Uns wäre", sagt er, „ein Stoff aus der Geschichte weit lieber gewesen. Die Jahrbücher der Welt sind an berüchtigten Verbrechen ja so reich, und die Tragödie ist ja ausdrücklich dazu, daß sie uns die großen Handlungen wirklicher Helden zur Bewunderung und Nachahmung vorstellen soll. Indem sie so den Tribut bezahlt, den die Nachwelt ihrer Asche schuldig ist, befeuert sie zugleich die Herzen der Jetztlebenden mit der edlen Begierde, ihnen gleich zu werden. Man wende nicht ein, daß ‚Zaïre', ‚Alzire', ‚Mahomet' doch auch nur Geburten der Erdichtung wären. Die Namen der beiden ersten sind erdichtet, aber der Grund der Begebenheiten ist historisch. Es hat wirklich Kreuzzüge gegeben, in welchen sich Christen und Türken zur Ehre Gottes, ihres gemeinschaftlichen Vaters, haßten und würgten. Bei der Eroberung von Mexiko haben sich notwendig die glücklichen und erhabenen Kontraste zwischen den europäischen und amerikanischen Sitten, zwischen der Schwärmerei und der wahren Religion äußern müssen. Und was den ‚Mahomet' anbelangt, so ist er der Auszug, die Quintessenz, so zu reden, aus dem ganzen Leben dieses Betrügers: der Fanatismus in Handlung gezeigt, das schönste, philosophischste Gemälde, das jemals von diesem gefährlichen Ungeheuer gemacht worden."

Neunzehntes Stück.

Den 3. Julius 1767.

Es ist einem jeden vergönnt, seinen eigenen Geschmack zu haben; und es ist rühmlich, sich von seinem eigenen Geschmacke Rechenschaft zu geben suchen. Aber den Gründen, durch die man ihn rechtfertigen will, eine Allgemeinheit erteilen, die,

[1] Journal Encyclopédique. Juillet 1762.

wenn es seine Richtigkeit damit hätte, ihn zu dem einzigen wahren Geschmacke machen müßte, heißt aus den Grenzen des forschenden Liebhabers herausgehen und sich zu einem eigensinnigen Gesetzgeber aufwerfen. Der angeführte französische Schriftsteller fängt mit einem bescheidenen „Uns wäre lieber gewesen" an und geht zu so allgemein verbindenden Aussprüchen fort, daß man glauben sollte, dieses Uns sei aus dem Munde der Kritik selbst gekommen. Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert.

Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der tragische Dichter um die historische Wahrheit zu bekümmern habe; nicht weiter, als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absichten verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätigt wird, oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter

unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichte; und es heißt, sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyrikus berühmter Männer macht, oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.

Die zweite Erinnerung des nämlichen französischen Kunstrichters gegen die „Zelmire" des Du Belloy ist wichtiger. Er tadelt, daß sie fast nichts als ein Gewebe mannigfaltiger wunderbarer Zufälle sei, die, in den engen Raum von vierundzwanzig Stunden zusammengepreßt, aller Illusion unfähig würden. Eine seltsam ausgesparte Situation über die andere! ein Theaterstreich über den andern! Was geschieht nicht alles! was hat man nicht alles zu behalten! Wo sich die Begebenheiten so drängen, können schwerlich alle vorbereitet genug sein. Wo uns so vieles überrascht, wird uns leicht manches mehr befremden als überraschen. „Warum muß sich z. E. der Tyrann dem Rhamnes entdecken? Was zwingt den Antenor, ihm seine Verbrechen zu offenbaren? Fällt Ilus nicht gleichsam vom Himmel? Ist die Gemütsänderung des Rhamnes nicht viel zu schleunig? Bis auf den Augenblick, da er den Antenor ersticht, nimmt er an den Verbrechen seines Herrn auf die entschlossenste Weise teil; und wenn er einmal Reue zu empfinden geschienen, so hatte er sie doch sogleich wieder unterdrückt. Welche geringfügige Ursachen gibt hiernächst der Dichter nicht manchmal den wichtigsten Dingen! So muß Polidor, wenn er aus der Schlacht kömmt und sich wiederum in dem Grabmale verbergen will, der Zelmire den Rücken zukehren, und der Dichter muß uns sorgfältig diesen kleinen Umstand einschärfen. Denn wenn Polidor anders ginge, wenn er der Prinzessin das Gesicht anstatt den Rücken zuwendete, so würde sie ihn erkennen, und die folgende Szene, wo diese zärtliche Tochter unwissend ihren Vater seinen Henkern überliefert, diese so vorstechende, auf alle Zuschauer so großen Eindruck machende Szene, fiele weg. Wäre es gleichwohl nicht weit natürlicher gewesen, wenn Polidor, indem er wieder in das Grabmal flüchtet, die Zelmire

bemerkt, ihr ein Wort zugerufen oder auch nur einen Wink gegeben hätte? Freilich wäre es so natürlicher gewesen, als daß die ganzen letzten Akte sich nunmehr auf die Art, wie Polidor geht, ob er seinen Rücken dahin oder dorthin kehrt, gründen müssen. Mit dem Billet des Azor hat es die nämliche Bewandtnis: brachte es der Soldat im zweiten Akte gleich mit, so wie er es hätte mitbringen sollen, so war der Tyrann entlarvt, und das Stück hatte ein Ende."

Die Übersetzung der „Zelmire" ist nur in Prosa. Aber wer wird nicht lieber eine körnichte, wohlklingende Prosa hören wollen als matte, geradebrechte Verse? Unter allen unsern gereimten Übersetzungen werden kaum ein halbes Dutzend sein, die erträglich sind. Und daß man mich ja nicht bei dem Worte nehme, sie zu nennen! Ich würde eher wissen, wo ich aufhören, als wo ich anfangen sollte. Die beste ist an vielen Stellen dunkel und zweideutig; der Franzose war schon nicht der größte Versifikateur, sondern stümperte und flickte; der Deutsche war es noch weniger, und indem er sich bemühte, die glücklichen und unglücklichen Zeilen seines Originals gleich treu zu übersetzen, so ist es natürlich, daß öfters, was dort nur Lückenbüßerei oder Tautologie war, hier zu förmlichem Unsinne werden mußte. Der Ausdruck ist dabei meistens so niedrig, und die Konstruktion so verworfen, daß der Schauspieler allen seinen Adel nötig hat, jenem aufzuhelfen, und allen seinen Verstand braucht, diese nur nicht verfehlen zu lassen. Ihm die Deklamation zu erleichtern, daran ist vollends gar nicht gedacht worden!

Aber verlohnt es denn auch der Mühe, auf französische Verse so viel Fleiß zu wenden, bis in unserer Sprache ebenso wässrig korrekte, ebenso grammatikalisch kalte Verse daraus werden? Wenn wir hingegen den ganzen poetischen Schmuck der Franzosen in unsere Prosa übertragen, so wird unsere Prosa dadurch eben noch nicht sehr poetisch werden. Es wird der Zwitterton noch lange nicht daraus entstehen, der aus den prosaischen Übersetzungen englischer Dichter entstanden ist, in welchen der Gebrauch der kühnsten Tropen und Figuren außer einer ge-

bundenen kadenzierten Wortfügung uns an Besoffene denken läßt, die ohne Musik tanzen. Der Ausdruck wird sich höchstens über die alltägliche Sprache nicht weiter erheben, als sich die theatralische Deklamation über den gewöhnlichen Ton der gesellschaftlichen Unterhaltungen erheben soll. Und sonach wünschte ich unserm prosaischen Übersetzer recht viel Nachfolger, ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte gar nicht bin, daß das Silbenmaß überhaupt ein kindischer Zwang sei, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier kömmt es bloß darauf an, unter zwei Übeln das kleinste zu wählen: entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern. Dem Houdar de la Motte war seine Meinung zu vergeben; er hatte eine Sprache in Gedanken, in der das Metrische der Poesie nur Kitzelung der Ohren ist und zur Verstärkung des Ausdrucks nichts beitragen kann; in der unsrigen hingegen ist es etwas mehr, und wir können der griechischen ungleich näherkommen, die durch den bloßen Rhythmus ihrer Versarten die Leidenschaften, die darin ausgedrückt werden, anzudeuten vermag. Die französischen Verse haben nichts als den Wert der überstandenen Schwierigkeit für sich; und freilich ist dieses nur ein sehr elender Wert.

Die Rolle des Antenor hat Herr Borchers ungemein wohl gespielt, mit aller der Besonnenheit und Heiterkeit, die einem Bösewichte von großem Verstande so natürlich zu sein scheinen. Kein mißlungener Anschlag wird ihn in Verlegenheit setzen; er ist an immer neuen Ränken unerschöpflich; er besinnt sich kaum, und der unerwartetste Streich, der ihn in seiner Blöße darzustellen drohte, empfängt eine Wendung, die ihm die Larve nur noch fester aufdrückt. Diesen Charakter nicht zu verderben, ist von seiten des Schauspielers das getreueste Gedächtnis, die fertigste Stimme, die freieste, nachlässigste Aktion unumgänglich nötig. Herr Borchers hat überhaupt sehr viele Talente, und schon das muß ein günstiges Vorurteil für ihn erwecken, daß er sich in alten Rollen ebenso gern übt als in jungen. Dieses zeigt von seiner Liebe zur

Kunst, und der Kenner unterscheidet ihn sogleich von so vielen andern jungen Schauspielern, die nur immer auf der Bühne glänzen wollen, und deren kleine Eitelkeit, sich in lauter galanten liebenswürdigen Rollen begaffen und bewundern zu lassen, ihr vornehmster, auch wohl öfters ihr einziger Beruf zum Theater ist.

Zwanzigstes Stück.

Den 7. Julius 1767.

Den dreiundzwanzigsten Abend (Freitags, den 22. Mai) ward „Cénie" aufgeführt.

Dieses vortreffliche Stück der Graffigny mußte der Gottschedin zum Übersetzen in die Hände fallen. Nach dem Bekenntnisse, welches sie von sich selbst ablegt, „daß sie die Ehre, welche man durch Übersetzung oder auch Verfertigung theatralischer Stücke erwerben könne, allezeit nur für sehr mittelmäßig gehalten habe", läßt sich leicht vermuten, daß sie, diese mittelmäßige Ehre zu erlangen, auch nur sehr mittelmäßige Mühe werde angewendet haben. Ich habe ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie einige lustige Stücke des Destouches eben nicht verdorben hat. Aber wieviel leichter ist es, eine Schnurre zu übersetzen, als eine Empfindung! Das Lächerliche kann der Witzige und Unwitzige nachsagen, aber die Sprache des Herzens kann nur das Herz treffen. Sie hat ihre eigene Regeln, und es ist ganz um sie geschehen, sobald man diese verkennt und sie dafür den Regeln der Grammatik unterwerfen und ihr alle die kalte Vollständigkeit, alle die langweilige Deutlichkeit geben will, die wir an einem logischen Satze verlangen. Z. E. Dorimond hat dem Mericourt eine ansehnliche Verbindung nebst dem vierten Teile seines Vermögens zugedacht. Aber das ist das wenigste, worauf Mericourt geht; er verweigert sich dem großmütigen Anerbieten und will sich ihm aus Uneigennützigkeit verweigert zu haben scheinen. „Wozu das?" sagt er. „Warum wollen Sie sich Ihres Ver-

mögens berauben? Genießen Sie Ihrer Güter selbst; sie haben Ihnen Gefahr und Arbeit genug gekostet." J'en jouirai, je vous rendrai tous heureux, läßt die Graffigny den lieben gutherzigen Alten antworten. „Ich will ihrer genießen, ich will euch alle glücklich machen." Vortrefflich! Hier ist kein Wort zu viel! Die wahre nachlässige Kürze, mit der ein Mann, dem Güte zur Natur geworden ist, von seiner Güte spricht, wenn er davon sprechen muß! Seines Glückes genießen, andere glücklich machen, beides ist ihm nur eines; das eine ist ihm nicht bloß eine Folge des andern, ein Teil des andern, das eine ist ihm ganz das andere; und so wie sein Herz keinen Unterschied darunter kennt, so weiß auch sein Mund keinen darunter zu machen: er spricht, als ob er das nämliche zweimal spräche, als ob beide Sätze wahre tautologische Sätze, vollkommen identische Sätze wären, ohne das geringste Verbindungswort. O des Elenden, der die Verbindung nicht fühlt, dem sie eine Partikel erst fühlbar machen soll! Und dennoch, wie glaubt man wohl, daß die Gottschedin jene acht Worte übersetzt hat? „Alsdenn werde ich meiner Güter erst recht genießen, wenn ich euch beide dadurch werde glücklich gemacht haben." Unerträglich! Der Sinn ist vollkommen übergetragen, aber der Geist ist verflogen; ein Schwall von Worten hat ihn erstickt. Dieses Alsdenn mit seinem Schwanze von Wenn, dieses Erst, dieses Recht, dieses Dadurch: lauter Bestimmungen, die dem Ausbruche des Herzens alle Bedenklichkeiten der Überlegung geben und eine warme Empfindung in eine frostige Schlußrede verwandeln.

Denen, die mich verstehen, darf ich nur sagen, daß ungefähr auf diesen Schlag das ganze Stück übersetzt ist. Jede feinere Gesinnung ist in ihren gesunden Menschenverstand paraphrasiert, jeder affektvolle Ausdruck in die toten Bestandteile seiner Bedeutung aufgelöst worden. Hierzu kömmt in vielen Stellen der häßliche Ton des Zeremoniells; verabredete Ehrenbenennungen kontrastieren mit den Ausrufungen der gerührten Natur auf die abscheulichste Weise. Indem Cénie ihre Mutter erkennt, ruft sie: „Frau Mutter! o welch ein süßer Name!"

Der Name Mutter ist süß; aber Frau Mutter ist wahrer Honig mit Zitronensaft! Der herbe Titel zieht das ganze der Empfindung sich öffnende Herz wieder zusammen. Und in dem Augenblicke, da sie ihren Vater findet, wirft sie sich gar mit einem „Gnädiger Herr Vater! ich bin Ihrer Gnade wert!" ihm in die Arme. Mon père! auf deutsch: Gnädiger Herr Vater! Was für ein respektuöses Kind! Wenn ich Dorsainville wäre, ich hätte es ebenso gern gar nicht wieder gefunden als mit dieser Anrede.

Madame Löwen spielt die Orphise; man kann sie nicht mit mehrerer Würde und Empfindung spielen. Jede Miene spricht das ruhige Bewußtsein ihres verkannten Wertes; und sanfte Melancholie auszudrücken, kann nur ihrem Blicke, kann nur ihrem Tone gelingen.

Cénie ist Madame Hensel. Kein Wort fällt aus ihrem Munde auf die Erde. Was sie sagt, hat sie nicht gelernt; es kömmt aus ihrem eignen Kopfe, aus ihrem eignen Herzen. Sie mag sprechen, oder sie mag nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort. Ich wüßte nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltner Fehler, ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Aktrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehre eines Kadetts exerziert. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.

Herr Eckhof in der Rolle des Dorimond ist ganz Dorimond. Diese Mischung von Sanftmut und Ernst, von Weichherzigkeit und Strenge wird gerade in so einem Manne wirklich sein, oder sie ist es in keinem. Wenn er zum Schlusse des Stücks vom Mericourt sagt: „Ich will ihm so viel geben, daß er in der großen Welt leben kann, die sein Vaterland ist; aber sehen mag ich ihn nicht mehr!" wer hat den Mann gelehrt, mit ein paar erhobenen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen, was das für ein Land ist, dieses Vaterland des Mericourt? Ein gefährliches, ein böses Land!

Tot linguae, quot membra viro! — —

Den vierundzwanzigsten Abend (Montags, den 25. Mai) ward die „Amalia“ des Herrn Weiß aufgeführt.

Amalia wird von Kennern für das beste Lustspiel dieses Dichters gehalten. Es hat auch wirklich mehr Interesse, ausgeführtere Charaktere und einen lebhaftern gedankenreichern Dialog als seine übrige komische Stücke. Die Rollen sind hier sehr wohl besetzt; besonders macht Madame Böck den Manley oder die verkleidete Amalia mit vieler Anmut und mit aller der ungezwungenen Leichtigkeit, ohne die wir es ein wenig sehr unwahrscheinlich finden würden, ein junges Frauenzimmer solange verkannt zu sehen. Dergleichen Verkleidungen überhaupt geben einem dramatischen Stücke zwar ein romanenhaftes Ansehen; dafür kann es aber auch nicht fehlen, daß sie nicht sehr komische, auch wohl sehr interessante Szenen veranlassen sollten. Von dieser Art ist die fünfte des letzten Akts, in welcher ich meinem Freunde einige allzu kühn krokierte Pinselstriche zu lindern und mit dem übrigen in eine sanftere Haltung zu vertreiben wohl raten möchte. Ich weiß nicht, was in der Welt geschieht, ob man wirklich mit dem Frauenzimmer manchmal in diesem zudringlichen Tone spricht. Ich will nicht untersuchen, wie weit es mit der weiblichen Bescheidenheit bestehen könne, gewisse Dinge, obschon unter der Verkleidung, so zu brüskieren. Ich will die Vermutung ungeäußert lassen, daß es vielleicht gar nicht einmal die rechte Art sei, eine Madame Freemann ins Enge zu treiben; daß ein wahrer Manley die Sache wohl hätte feiner anfangen können; daß man über einen schnellen Strom nicht in gerader Linie schwimmen zu wollen verlangen müsse; daß — Wie gesagt, ich will diese Vermutungen ungeäußert lassen; denn es könnte leicht bei einem solchen Handel mehr als eine rechte Art geben. Nachdem nämlich die Gegenstände sind, obschon alsdann noch gar nicht ausgemacht ist, daß diejenige Frau, bei der die eine Art fehlgeschlagen, auch allen übrigen Arten Obstand halten werde. Ich will bloß bekennen, daß ich für mein Teil nicht Herz genug gehabt hätte, eine dergleichen Szene zu bearbeiten. Ich würde mich vor der einen Klippe, zu wenig Erfahrung

zu zeigen, ebensosehr gefürchtet haben als vor der andern, allzu viele zu verraten. Ja, wenn ich mir auch einer mehr als Crebillonschen Fähigkeit bewußt gewesen wäre, mich zwischen beide Klippen durchzustehlen, so weiß ich doch nicht, ob ich nicht viel lieber einen ganz andern Weg eingeschlagen wäre. Besonders da sich dieser andere Weg hier von selbst öffnet. Manley, oder Amalia, wußte ja, daß Freemann mit seiner vorgeblichen Frau nicht gesetzmäßig verbunden sei. Warum konnte er also nicht dieses zum Grunde nehmen, sie ihm gänzlich abspenstig zu machen und sich ihr nicht als einen Galan, dem es nur um flüchtige Gunstbezeigungen zu thun, sondern als einen ernsthaften Liebhaber anzutragen, der sein ganzes Schicksal mit ihr zu teilen bereit sei? Seine Bewerbungen würden dadurch, ich will nicht sagen unsträflich, aber doch unsträflicher geworden sein; er würde, ohne sie in ihren eigenen Augen zu beschimpfen, darauf haben bestehen können; die Probe wäre ungleich verführerischer und das Bestehen in derselben ungleich entscheidender für ihre Liebe gegen Freemann gewesen. Man würde zugleich einen ordentlichen Plan von seiten der Amalia dabei abgesehen haben, anstatt daß man jetzt nicht wohl erraten kann, was sie nun weiter thun können, wenn sie unglücklicherweise in ihrer Verführung glücklich gewesen wäre.

Nach der „Amalia" folgte das kleine Lustspiel des Saintfoix: „Der Finanzpachter." Es besteht ungefähr aus ein Dutzend Szenen von der äußersten Lebhaftigkeit. Es dürfte schwer sein, in einen so engen Bezirk mehr gesunde Moral, mehr Charaktere, mehr Interesse zu bringen. Die Manier dieses liebenswürdigen Schriftstellers ist bekannt. Nie hat ein Dichter ein kleineres, niedlicheres Ganze zu machen gewußt als er.

Den fünfundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 26. Mai) ward die „Zelmire" des Du Belloy wiederholt.

Einundzwanzigstes Stück.

Den 10. Julius 1767.

Den sechsundzwanzigsten Abend (Freitags, den 29. Mai) ward „Die Mütterschule" des Nivelle de la Chaussée aufgeführt.

Es ist die Geschichte einer Mutter, die für ihre parteiische Zärtlichkeit gegen einen nichtswürdigen schmeichlerischen Sohn die verdiente Kränkung erhält. Marivaux hat auch ein Stück unter diesem Titel. Aber bei ihm ist es die Geschichte einer Mutter, die ihre Tochter, um ein recht gutes, gehorsames Kind an ihr zu haben, in aller Einfalt erzieht, ohne alle Welt und Erfahrung läßt. Und wie geht es damit? Wie man leicht erraten kann. Das liebe Mädchen hat ein empfindliches Herz; sie weiß keiner Gefahr auszuweichen, weil sie keine Gefahr kennt; sie verliebt sich in den ersten, in den besten, ohne Mama darum zu fragen, und Mama mag dem Himmel danken, daß es noch so gut abläuft. In jener Schule gibt es eine Menge ernsthafte Betrachtungen anzustellen; in dieser setzt es mehr zu lachen. Der eine ist der Pendant der andern; und ich glaube, es müßte für Kenner ein Vergnügen mehr sein, beide an einem Abende hintereinander besuchen zu können. Sie haben hierzu auch alle äußerliche Schicklichkeit; das erste Stück ist von fünf Akten, das andere von einem.

Den siebenundzwanzigsten Abend (Montags, den 1. Junius) ward die „Nanine" des Herrn von Voltaire gespielt.

Nanine? fragten sogenannte Kunstrichter, als dieses Lustspiel im Jahre 1749 zuerst erschien. Was ist das für ein Titel? Was denkt man dabei? — Nicht mehr und nicht weniger, als man bei einem Titel denken soll. Ein Titel muß kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalte verrät, desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere als nichtsbedeutende Titel gegeben. Ich kenne kaum drei oder viere, die den Hauptcharakter anzeigten oder etwas von der Intrige verrieten. Hierunter gehört des Plautus „Miles glo-

riosus". Wie kömmt es, daß man noch nicht angemerkt, daß dieser Titel dem Plautus nur zur Hälfte gehören kann? Plautus nannte sein Stück bloß „Gloriosus", so wie er ein anderes „Truculentus" überschrieb. Miles muß der Zusatz eines Grammatikers sein. Es ist wahr, der Prahler, den Plautus schildert, ist ein Soldat; aber seine Prahlereien beziehen sich nicht bloß auf seinen Stand und seine kriegerische Thaten. Er ist in dem Punkte der Liebe ebenso großsprecherisch; er rühmt sich nicht allein der tapferste, sondern auch der schönste und liebenswürdigste Mann zu sein. Beides kann in dem Worte Gloriosus liegen; aber sobald man Miles hinzufügt, wird das gloriosus nur auf das erstere eingeschränkt. Vielleicht hat den Grammatiker, der diesen Zusatz machte, eine Stelle des Cicero[1] verführt; aber hier hätte ihm Plautus selbst mehr als Cicero gelten sollen. Plautus selbst sagt:

Alazon Graece huic nomen est Comoediae,
Id nos latine Gloriosum dicimus — —

und in der Stelle des Cicero ist es noch gar nicht ausgemacht, daß eben das Stück des Plautus gemeint sei. Der Charakter eines großsprecherischen Soldaten kam in mehrern Stücken vor. Cicero kann ebensowohl auf den Thraso des Terenz gezielt haben. — Doch dieses beiläufig. Ich erinnere mich, meine Meinung von den Titeln der Komödien überhaupt schon einmal geäußert zu haben. Es könnte sein, daß die Sache so unbedeutend nicht wäre. Mancher Stümper hat zu einem schönen Titel eine schlechte Komödie gemacht, und bloß des schönen Titels wegen. Ich möchte doch lieber eine gute Komödie mit einem schlechten Titel. Wenn man nachfragt, was für Charaktere bereits bearbeitet worden, so wird kaum einer zu erdenken sein, nach welchem besonders die Franzosen nicht schon ein Stück genannt hätten. Der ist längst dagewesen! ruft man. Der auch schon! Dieser würde vom Molière, jener vom Destouches entlehnt sein! Entlehnt? Das kömmt aus

---

[1] De Officiis Lib. I, Cap. 38.

den schönen Titeln. Was für ein Eigentumsrecht erhält ein Dichter auf einen gewissen Charakter dadurch, daß er seinen Titel davon hergenommen? Wenn er ihn stillschweigend gebraucht hätte, so würde ich ihn wiederum stillschweigend brauchen dürfen, und niemand würde mich darüber zum Nachahmer machen. Aber so wage es einer einmal und mache z. E. einen neuen „Misanthropen". Wenn er auch keinen Zug von dem Molièreschen nimmt, so wird sein „Misanthrop" doch immer nur eine Kopie heißen. Genug, daß Molière den Namen zuerst gebraucht hat. Jener hat unrecht, daß er funfzig Jahre später lebt, und daß die Sprache für die unendlichen Varietäten des menschlichen Gemüts nicht auch unendliche Benennungen hat.

Wenn der Titel „Nanine" nichts sagt, so sagt der andere Titel desto mehr: „Nanine, oder das besiegte Vorurteil." Und warum soll ein Stück nicht zwei Titel haben? Haben wir Menschen doch auch zwei, drei Namen. Die Namen sind der Unterscheidung wegen; und mit zwei Namen ist die Verwechselung schwerer als mit einem. Wegen des zweiten Titels scheint der Herr von Voltaire noch nicht recht einig mit sich gewesen zu sein. In der nämlichen Ausgabe seiner Werke heißt er auf einem Blatte: „Das besiegte Vorurteil", und auf dem andern: „Der Mann ohne Vorurteil." Doch beides ist nicht weit auseinander. Es ist von dem Vorurteile, daß zu einer vernünftigen Ehe die Gleichheit der Geburt und des Standes erforderlich sei, die Rede. Kurz, die Geschichte der Nanine ist die Geschichte der Pamela. Ohne Zweifel wollte der Herr von Voltaire den Namen Pamela nicht brauchen, weil schon einige Jahre vorher ein paar Stücke unter diesem Namen erschienen waren und eben kein großes Glück gemacht hatten. Die „Pamela" des Boissy und des De la Chaussée sind auch ziemlich kahle Stücke, und Voltaire brauchte eben nicht Voltaire zu sein, etwas weit Besseres zu machen.

„Nanine" gehört unter die rührenden Lustspiele. Es hat aber auch sehr viel lächerliche Szenen, und nur insofern, als die lächerlichen Szenen mit den rührenden abwechseln, will

Voltaire diese in der Komödie geduldet wissen. Eine ganz ernsthafte Komödie, wo man niemals lacht, auch nicht einmal lächelt, wo man nur immer weinen möchte, ist ihm ein Ungeheuer. Hingegen findet er den Übergang von dem Rührenden zum Lächerlichen und von dem Lächerlichen zum Rührenden sehr natürlich. Das menschliche Leben ist nichts als eine beständige Kette solcher Übergänge, und die Komödie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein. „Was ist gewöhnlicher", sagt er, „als daß in dem nämlichen Hause der zornige Vater poltert, die verliebte Tochter seufzt, der Sohn sich über beide aufhält und jeder Anverwandte bei der nämlichen Szene etwas anders empfindet? Man verspottet in einer Stube sehr oft, was in der Stube nebenan äußerst bewegt; und nicht selten hat ebendieselbe Person in ebenderselben Viertelstunde über ebendieselbe Sache gelacht und geweint. Eine sehr ehrwürdige Matrone saß bei einer von ihren Töchtern, die gefährlich krank lag, am Bette, und die ganze Familie stand um ihr herum. Sie wollte in Thränen zerfließen, sie rang die Hände und rief: ‚O Gott! laß mir, laß mir dieses Kind, nur dieses; magst du mir doch alle die andern dafür nehmen!' Hier trat ein Mann, der eine von ihren übrigen Töchtern geheiratet hatte, näher zu ihr hinzu, zupfte sie bei dem Ärmel und fragte: ‚Madame, auch die Schwiegersöhne?' Das kalte Blut, der komische Ton, mit denen er diese Worte aussprach, machten einen solchen Eindruck auf die betrübte Dame, daß sie in vollem Gelächter herauslaufen mußte; alles folgte ihr und lachte; die Kranke selbst, als sie es hörte, wäre vor Lachen fast erstickt."

„Homer", sagt er an einem andern Orte, „läßt sogar die Götter, indem sie das Schicksal der Welt entscheiden, über den possierlichen Anstand des Vulkan lachen. Hektor lacht über die Furcht seines kleinen Sohnes, indem Andromacha die heißesten Thränen vergießt. Es trifft sich wohl, daß mitten unter den Greueln einer Schlacht, mitten in den Schrecken einer Feuersbrunst oder sonst eines traurigen Verhängnisses ein Einfall, eine ungefähre Posse trotz aller Beängstigung, trotz alles Mitleids das unbändigste Lachen erregt. Man befahl in der

Schlacht bei Speiern einem Regimente, daß es keinen Pardon geben sollte. Ein deutscher Offizier bat darum, und der Franzose, den er darum bat, antwortete: ‚Bitten Sie, mein Herr, was Sie wollen; nur das Leben nicht; damit kann ich unmöglich dienen!‘ Diese Naivetät ging sogleich von Mund zu Munde; man lachte und metzelte. Wieviel eher wird nicht in der Komödie das Lachen auf rührende Empfindungen folgen können? Bewegt uns nicht Alkmene? Macht uns nicht Sosias zu lachen? Welche elende und eitle Arbeit, wider die Erfahrung streiten zu wollen.“

Sehr wohl! Aber streitet nicht auch der Herr von Voltaire wider die Erfahrung, wenn er die ganz ernsthafte Komödie für eine ebenso fehlerhafte als langweilige Gattung erklärt? Vielleicht damals, als er schrieb, noch nicht. Damals war noch keine „Cénie“, noch kein „Hausvater“ vorhanden, und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn wir es für möglich erkennen sollen.

Zweiundzwanzigstes Stück.

Den 14. Julius 1767.

Den achtundzwanzigsten Abend (Dienstags, den 2. Junius) ward der „Advokat Patelin“ wiederholt und mit der „Kranken Frau“ des Herrn Gellert beschlossen.

Unstreitig ist unter allen unsern komischen Schriftstellern Herr Gellert derjenige, dessen Stücke das meiste ursprünglich Deuische haben. Es sind wahre Familiengemälde, in denen man sogleich zu Hause ist; jeder Zuschauer glaubt einen Vetter, einen Schwager, ein Mühmchen aus seiner eigenen Verwandtschaft darin zu erkennen. Sie beweisen zugleich, daß es an Originalnarren bei uns gar nicht mangelt, und daß nur die Augen ein wenig selten sind, denen sie sich in ihrem wahren Lichte zeigen. Unsere Thorheiten sind bemerkbarer als bemerkt; im gemeinen Leben sehen wir über viele aus Gutherzigkeit hinweg, und in der Nachahmung haben sich unsere Virtuosen an eine allzu flache Manier gewöhnt. Sie machen sie

ähnlich, aber nicht hervorspringend. Sie treffen; aber da sie ihren Gegenstand nicht vorteilhaft genug zu beleuchten gewußt, so mangelt dem Bilde die Rundung, das Körperliche; wir sehen nur immer eine Seite, an der wir uns bald satt gesehen, und deren allzu schneidende Außenlinien uns gleich an die Täuschung erinnern, wenn wir in Gedanken um die übrigen Seiten herumgehen wollen. Die Narren sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel; wann sie belustigen sollen, muß ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muß sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihren vier Pfählen herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verraten, aus der sich ein jeder gern herausarbeiten will. Er muß sie aufputzen; er muß ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können; er muß ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen.

„Ich weiß gar nicht“, sagte eine von meinen Bekanntinnen, „was das für ein Paar zusammen ist, dieser Herr Stephan und diese Frau Stephan! Herr Stephan ist ein reicher Mann und ein guter Mann. Gleichwohl muß seine geliebte Frau Stephan um eine lumpige Andrienne so viel Umstände machen! Wir sind freilich sehr oft um ein Nichts krank, aber doch um ein so gar großes Nichts nicht. Eine neue Andrienne! Kann sie nicht hinschicken und ausnehmen lassen und machen lassen? Der Mann wird ja wohl bezahlen, und er muß ja wohl.“

„Ganz gewiß!“ sagte eine andere. „Aber ich habe noch etwas zu erinnern. Der Dichter schrieb zu den Zeiten unserer Mütter. Eine Andrienne! Welche Schneidersfrau trägt denn noch eine Andrienne? Es ist nicht erlaubt, daß die Aktrice hier dem guten Manne nicht ein wenig nachgeholfen! Konnte sie nicht Roberonde, Benediktine, Respektuöse“ — (ich habe die andern Namen vergessen, ich würde sie auch nicht zu schreiben wissen) — „dafür sagen? Mich in einer Andrienne zu denken, das allein könnte mich krank machen. Wenn es der neueste Stoff ist, wornach Madame Stephan lechzt, so muß

es auch die neueste Tracht sein. Wie können wir es sonst wahrscheinlich finden, daß sie darüber krank geworden?"

„Und ich", sagte eine dritte (es war die gelehrteste), „finde es sehr unanständig, daß die Stephan ein Kleid anzieht, das nicht auf ihren Leib gemacht worden. Aber man sieht wohl, was den Verfasser zu dieser — wie soll ich es nennen? — Verkennung unserer Delikatesse gezwungen hat. Die Einheit der Zeit! Das Kleid mußte fertig sein; die Stephan sollte es noch anziehen, und in vierundzwanzig Stunden wird nicht immer ein Kleid fertig. Ja, er durfte sich nicht einmal zu einem kleinen Nachspiele vierundzwanzig Stunden gar wohl erlauben. Denn Aristoteles sagt" — Hier ward meine Kunstrichterin unterbrochen.

Den neunundzwanzigsten Abend (Mittwochs, den 3. Junius) ward, nach der „Melanide" des De la Chaussée, „Der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann" gespielt.

Der Verfasser dieses Stücks ist Herr Hippel in Danzig. Es ist reich an drolligen Einfällen; nur schade, daß ein jeder, sobald er den Titel hört, alle diese Einfälle voraussieht. National ist es auch genug, oder vielmehr provinzial. Und dieses könnte leicht das andere Extremum werden, in das unsere komischen Dichter verfielen, wenn sie wahre deutsche Sitten schildern wollten. Ich fürchte, daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?

Ein Lustspiel kann einen doppelten Titel haben; doch versteht sich, daß jeder etwas anders sagen muß. Hier ist das nicht; der Mann nach der Uhr, oder der ordentliche Mann, sagen ziemlich das nämliche, außer daß das erste ungefähr die Karikatur von dem andern ist.

Den dreißigsten Abend (Donnerstags, den 4. Junius) ward der „Graf von Essex" von Thomas Corneille aufgeführt.

Dieses Trauerspiel ist fast das einzige, welches sich aus der beträchtlichen Anzahl der Stücke des jüngern Corneille auf

dem Theater erhalten hat. Und ich glaube, es wird auf den deutschen Bühnen noch öfterer wiederholt als auf den französischen. Es ist vom Jahre 1678, nachdem vierzig Jahre vorher bereits Calprenède die nämliche Geschichte bearbeitet hatte.

„Es ist gewiß", schreibt Corneille, „daß der Graf von Essex bei der Königin Elisabeth in besondern Gnaden gestanden. Er war von Natur sehr stolz. Die Dienste, die er England geleistet hatte, bliesen ihn noch mehr auf. Seine Feinde beschuldigten ihn eines Verständnisses mit dem Grafen von Tyrone, den die Rebellen in Irland zu ihrem Haupte erwählt hatten. Der Verdacht, der dieserwegen auf ihm blieb, brachte ihn um das Kommando der Armee. Er ward erbittert, kam nach London, wiegelte das Volk auf, ward in Verhaft gezogen, verurteilt und, nachdem er durchaus nicht um Gnade bitten wollen, den 25. Februar 1601 enthauptet. So viel hat mir die Historie an die Hand gegeben. Wenn man mir aber zur Last legt, daß ich sie in einem wichtigen Stücke verfälscht hätte, weil ich mich des Vorfalles mit dem Ringe nicht bedient, den die Königin dem Grafen zum Unterpfande ihrer unfehlbaren Begnadigung, falls er sich jemals eines Staatsverbrechens schuldig machen sollte, gegeben habe, so muß mich dieses sehr befremden. Ich bin versichert, daß dieser Ring eine Erfindung des Calprenède ist; wenigstens habe in keinem Geschichtschreiber das geringste davon gelesen."

Allerdings stand es Corneillen frei, diesen Umstand mit dem Ringe zu nutzen oder nicht zu nutzen; aber darin ging er zu weit, daß er ihn für eine poetische Erfindung erklärte. Seine historische Richtigkeit ist neuerlich fast außer Zweifel gesetzt worden, und die bedächtlichsten, skeptischsten Geschichtschreiber, Hume und Robertson, haben ihn in ihre Werke aufgenommen.

Wenn Robertson in seiner Geschichte von Schottland von der Schwermut redet, in welche Elisabeth vor ihrem Tode verfiel, so sagte er: „Die gemeinste Meinung damaliger Zeit und vielleicht die wahrscheinlichste war diese, daß dieses Übel aus einer betrübten Reue wegen des Grafen von Essex entstanden sei. Sie hatte eine ganz außerordentliche Achtung für das An-

denken dieses unglücklichen Herrn; und wiewohl sie oft über seine Hartnäckigkeit klagte, so nannte sie doch seinen Namen selten ohne Thränen. Kurz vorher hatte sich ein Vorfall zugetragen, der ihre Neigung mit neuer Zärtlichkeit belebte und ihre Betrübnis noch mehr vergällte. Die Gräfin von Nottingham, die auf ihrem Totbette lag, wünschte die Königin zu sehen und ihr ein Geheimnis zu offenbaren, dessen Verhehlung sie nicht ruhig würde sterben lassen. Wie die Königin in ihr Zimmer kam, sagte ihr die Gräfin, Essex habe, nachdem ihm das Todesurteil gesprochen worden, gewünscht, die Königin um Vergebung zu bitten und zwar auf die Art, die Ihro Majestät ihm ehemals selbst vorgeschrieben. Er habe ihr nämlich den Ring zuschicken wollen, den sie ihm zur Zeit der Huld mit der Versicherung geschenkt, daß, wenn er ihr denselben bei einem etwanigen Unglücke als ein Zeichen senden würde, er sich ihrer völligen Gnade wiederum versichert halten sollte. Lady Scroop sei die Person, durch welche er ihn habe übersenden wollen; durch ein Versehen aber sei er nicht in der Lady Scroop, sondern in ihre Hände geraten. Sie habe ihrem Gemahl die Sache erzählt (er war einer von den unversöhnlichsten Feinden des Essex), und der habe ihr verboten, den Ring weder der Königin zu geben, noch dem Grafen zurückzusenden. Wie die Gräfin der Königin ihr Geheimnis entdeckt hatte, bat sie dieselbe um Vergebung; allein Elisabeth, die nunmehr sowohl die Bosheit der Feinde des Grafen als ihre eigene Ungerechtigkeit einsah, daß sie ihn im Verdacht eines unbändigen Eigensinnes gehabt, antwortete: ‚Gott mag Euch vergeben; ich kann es nimmermehr!‘ — Sie verließ das Zimmer in großer Entsetzung, und von dem Augenblicke an sanken ihre Lebensgeister gänzlich. Sie nahm weder Speise noch Trank zu sich; sie verweigerte sich allen Arzeneien; sie kam in kein Bette; sie blieb zehn Tage und zehn Nächte auf einem Polster, ohne ein Wort zu sprechen, in Gedanken sitzen, einen Finger im Munde, mit offenen, auf die Erde geschlagenen Augen, bis sie endlich, von innerlicher Angst der Seelen und von so langem Fasten ganz entkräftet, den Geist aufgab.“

Dreiundzwanzigstes Stück.

Den 17. Julius 1767.

Der Herr von Voltaire hat den „Essex“ auf eine sonderbare Weise kritisiert. Ich möchte nicht gegen ihn behaupten, daß „Essex“ ein vorzüglich gutes Stück sei; aber das ist leicht zu erweisen, daß viele von den Fehlern, die er daran tadelt, teils sich nicht darin finden, teils unerhebliche Kleinigkeiten sind, die seinerseits eben nicht den richtigsten und würdigsten Begriff von der Tragödie voraussetzen.

Es gehört mit unter die Schwachheiten des Herrn von Voltaire, daß er ein sehr profunder Historikus sein will. Er schwang sich also auch bei dem „Essex“ auf dieses sein Streitroß und tummelte es gewaltig herum. Schade nur, daß alle die Thaten, die er darauf verrichtet, des Staubes nicht wert sind, den er erregt.

Thomas Corneille hat ihm von der englischen Geschichte nur wenig gewußt, und zum Glücke für den Dichter war das damalige Publikum noch unwissender. Jetzt, sagt er, kennen wir die Königin Elisabeth und den Grafen Essex besser; jetzt würden einem Dichter dergleichen grobe Verstoßungen wider die historische Wahrheit schärfer aufgemutzt werden.

Und welches sind denn diese Verstoßungen? Voltaire hat ausgerechnet, daß die Königin damals, als sie dem Grafen den Prozeß machen ließ, achtundsechzig Jahr alt war. Es wäre also lächerlich, sagt er, wenn man sich einbilden wollte, daß die Liebe den geringsten Anteil an dieser Begebenheit könne gehabt haben. Warum das? Geschieht nichts Lächerliches in der Welt? Sich etwas Lächerliches als geschehen denken, ist das so lächerlich? „Nachdem das Urteil über den Essex abgegeben war“, sagt Hume, „fand sich die Königin in der äußersten Unruhe und in der grausamsten Ungewißheit. Rache und Zuneigung, Stolz und Mitleiden, Sorge für ihre eigene Sicherheit und Bekümmernis um das Leben ihres Lieblings stritten unaufhörlich in ihr; und vielleicht, daß sie in diesem quälen-

den Zustande mehr zu beklagen war als Essex selbst. Sie unterzeichnete und widerrufte den Befehl zu seiner Hinrichtung einmal über das andere; jetzt war sie fast entschlossen, ihn dem Tode zu überliefern; den Augenblick darauf erwachte ihre Zärtlichkeit aufs neue, und er sollte leben. Die Feinde des Grafen ließen sie nicht aus den Augen; sie stellten ihr vor, daß er selbst den Tod wünsche, daß er selbst erklärt habe, wie sie doch anders keine Ruhe vor ihm haben würde. Wahrscheinlicherweise that diese Äußerung von Reue und Achtung für die Sicherheit der Königin, die der Graf sonach lieber durch seinen Tod befestigen wollte, eine ganz andere Wirkung, als sich seine Feinde davon versprochen hatten. Sie fachte das Feuer einer alten Leidenschaft, die sie so lange für den unglücklichen Gefangenen genährt hatte, wieder an. Was aber dennoch ihr Herz gegen ihn verhärtete, war die vermeintliche Halsstarrigkeit, durchaus nicht um Gnade zu bitten. Sie versah sich dieses Schrittes von ihm alle Stunden, und nur aus Verdruß, daß er nicht erfolgen wollte, ließ sie dem Rechte endlich seinen Lauf."

Warum sollte Elisabeth nicht noch in ihrem achtundsechzigsten Jahre geliebt haben, sie, die sich so gern lieben ließ? Sie, der es so sehr schmeichelte, wenn man ihre Schönheit rühmte? Sie, die es so wohl aufnahm, wenn man ihre Kette zu tragen schien? Die Welt muß in diesem Stücke keine eitlere Frau jemals gesehen haben. Ihre Höflinge stellten sich daher alle in sie verliebt und bedienten sich gegen Ihro Majestät mit allem Anscheine des Ernstes des Stils der lächerlichsten Galanterie. Als Raleigh in Ungnade fiel, schrieb er an seinen Freund Cecil einen Brief, ohne Zweifel, damit er ihn weisen sollte, in welchem ihm die Königin eine Venus, eine Diana und ich weiß nicht was war. Gleichwohl war diese Göttin damals schon sechzig Jahr alt. Fünf Jahr darauf führte Heinrich Unton, ihr Abgesandter in Frankreich, die nämliche Sprache mit ihr. Kurz, Corneille ist hinlänglich berechtigt gewesen, ihr alle die verliebte Schwachheit beizulegen, durch die er das zärtliche Weib mit der stolzen Königin in einen so interessanten Streit bringt.

Ebensowenig hat er den Charakter des Esser verstellt oder verfälscht. „Esser", sagt Voltaire, „war der Held gar nicht, zu dem ihn Corneille macht: er hat nie etwas Merkwürdiges gethan." Aber, wenn er es nicht war, so glaubte er es doch zu sein. Die Vernichtung der spanischen Flotte, die Eroberung von Cadiz, an der ihm Voltaire wenig oder gar keinen Teil läßt, hielt er so sehr für sein Werk, daß er es durchaus nicht leiden wollte, wenn sich jemand die geringste Ehre davon anmaßte. Er erbot sich, es mit dem Degen in der Hand gegen den Grafen von Nottingham, unter dem er kommandiert hatte, gegen seinen Sohn, gegen jeden von seinen Anverwandten zu beweisen, daß sie ihm allein zugehöre.

Corneille läßt den Grafen von seinen Feinden, namentlich vom Raleigh, vom Cecil, vom Cobhan, sehr verächtlich sprechen. Auch das will Voltaire nicht gutheißen. „Es ist nicht erlaubt", sagt er, „eine so neue Geschichte so gröblich zu verfälschen und Männer von so vornehmer Geburt, von so großen Verdiensten so unwürdig zu mißhandeln." Aber hier kömmt es ja gar nicht darauf an, was diese Männer waren, sondern wofür sie Esser hielt; und Esser war auf seine eigene Verdienste stolz genug, um ihnen ganz und gar keine einzuräumen.

Wenn Corneille den Esser sagen läßt, daß es nur an seinem Willen gemangelt, den Thron selbst zu besteigen, so läßt er ihn freilich etwas sagen, was noch weit von der Wahrheit entfernt war. Aber Voltaire hätte darum doch nicht ausrufen müssen: „Wie? Esser auf dem Throne? mit was für Recht? unter was für Vorwande? wie wäre das möglich gewesen?" Denn Voltaire hätte sich erinnern sollen, daß Esser von mütterlicher Seite aus dem königlichen Hause abstammte, und daß es wirklich Anhänger von ihm gegeben, die unbesonnen genug waren, ihn mit unter diejenigen zu zählen, die Ansprüche auf die Krone machen könnten. Als er daher mit dem Könige Jakob von Schottland in geheime Unterhandlung trat, ließ er es das erste sein, ihn zu versichern, daß er selbst dergleichen ehrgeizige Gedanken nie gehabt habe. Was er hier

von sich ablehnte, ist nicht viel weniger, als was ihn Corneille voraussetzen läßt.

Indem also Voltaire durch das ganze Stück nichts als historische Unrichtigkeiten findet, begeht er selbst nicht geringe. Über eine hat sich Walpole[1] schon lustig gemacht. Wenn nämlich Voltaire die erstern Lieblinge der Königin Elisabeth nennen will, so nennt er den Robert Dudley und den Grafen von Leicester. Er wußte nicht, daß beide nur eine Person waren, und daß man mit eben dem Rechte den Poeten Arouet und den Kammerherrn von Voltaire zu zwei verschiedenen Personen machen könnte. Ebenso unverzeihlich ist das Hysteronproteron, in welches er mit der Ohrfeige verfällt, die die Königin dem Essex gab. Es ist falsch, daß er sie nach seiner unglücklichen Expedition in Irland bekam; er hatte sie lange vorher bekommen; und es ist so wenig wahr, daß er damals den Zorn der Königin durch die geringste Erniedrigung zu besänftigen gesucht, daß er vielmehr auf die lebhafteste und edelste Art mündlich und schriftlich seine Empfindlichkeit darüber ausließ. Er that zu seiner Begnadigung auch nicht wieder den ersten Schritt; die Königin mußte ihn thun.

Aber was geht mich hier die historische Unwissenheit des Herrn von Voltaire an? Ebensowenig als ihn die historische Unwissenheit des Corneille hätte angehen sollen. Und eigentlich will ich mich auch nur dieser gegen ihn annehmen.

Die ganze Tragödie des Corneille sei ein Roman: wenn er rührend ist, wird er dadurch weniger rührend, weil der Dichter sich wahrer Namen bedient hat?

Weswegen wählt der tragische Dichter wahre Namen? Nimmt er seine Charaktere aus diesen Namen, oder nimmt er diese Namen, weil die Charaktere, welche ihnen die Geschichte beilegt, mit den Charakteren, die er in Handlung zu zeigen sich vorgenommen, mehr oder weniger Gleichheit haben? Ich rede nicht von der Art, wie die meisten Trauerspiele vielleicht entstanden sind, sondern wie sie eigentlich entstehen sollten.

---

[1] Le Château d'Otrante, Pref., p. XIV.

Oder, mich mit der gewöhnlichen Praxi der Dichter übereinstimmender auszudrücken: sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als eine andere Begebenheit wählt? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig; diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzuthun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen; und nichts ist anstößiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können.

Vierundzwanzigstes Stück.

Den 21. Julius 1767.

Wenn der Charakter der Elisabeth des Corneille das poetische Ideal von dem wahren Charakter ist, den die Geschichte der Königin dieses Namens beilegt; wenn wir in ihr die Unentschlüssigkeit, die Widersprüche, die Beängstigung, die Reue, die Verzweiflung, in die ein stolzes und zärtliches Herz, wie das Herz der Elisabeth, ich will nicht sagen, bei diesen und jenen Umständen wirklich verfallen ist, sondern auch nur verfallen zu können vermuten lassen, mit wahren Farben geschildert finden: so hat der Dichter alles gethan, was ihm als Dichter zu thun obliegt. Sein Werk mit der Chronologie in der Hand untersuchen; ihn vor den Richterstuhl der Geschichte führen, um ihn da jedes Datum, jede beiläufige Erwähnung, auch wohl solcher Personen, über welche die Geschichte selbst in Zweifel ist, mit Zeugnissen belegen zu lassen, heißt ihn und seinen Beruf verkennen, heißt von dem, dem man diese Verkennung nicht zutrauen kann, mit einem Worte, schikanieren.

Zwar bei dem Herrn von Voltaire könnte es leicht weder Verkennung noch Schikane sein. Denn Voltaire ist selbst ein tragischer Dichter und unstreitig ein weit größerer als der jüngere Corneille. Es wäre denn, daß man ein Meister in einer Kunst sein und doch falsche Begriffe von der Kunst haben könnte. Und was die Schikane anbelangt, die ist, wie die ganze Welt weiß, sein Werk nun gar nicht. Was ihr in seinen Schriften hier und da ähnlich sieht, ist nichts als Laune; aus bloßer Laune spielt er dann und wann in der Poetik den Historikus, in der Historie den Philosophen und in der Philosophie den witzigen Kopf.

Sollte er umsonst wissen, daß Elisabeth achtundsechzig Jahr alt war, als sie den Grafen köpfen ließ? Im achtundsechzigsten Jahre noch verliebt, noch eifersüchtig! Die große Nase der Elisabeth dazu genommen, was für lustige Einfälle muß das geben! Freilich stehen diese lustigen Einfälle in dem Kommentare über eine Tragödie; also da, wo sie nicht hingehören. Der Dichter hätte recht, zu seinem Kommentator zu sagen: „Mein Herr Notenmacher, diese Schwänke gehören in Eure allgemeine Geschichte, nicht unter meinen Text. Denn es ist falsch, daß meine Elisabeth achtundsechzig Jahr alt ist. Weist mir doch, wo ich das sage. Was ist in meinem Stücke, das Euch hinderte, sie nicht ungefähr mit dem Essex von gleichem Alter anzunehmen? Ihr sagt: Sie war aber nicht von gleichem Alter. Welche Sie? Eure Elisabeth im Rapin de Thoyras; das kann sein. Aber warum habt Ihr den Rapin de Thoyras gelesen? Warum seid Ihr so gelehrt? Warum vermengt Ihr diese Elisabeth mit meiner? Glaubt Ihr im Ernst, daß die Erinnerung bei dem und jenem Zuschauer, der den Rapin de Thoyras auch einmal gelesen hat, lebhafter sein werde als der sinnliche Eindruck, den eine wohlgebildete Aktrice in ihren besten Jahren auf ihn macht? Er sieht ja meine Elisabeth; und seine eigene Augen überzeugen ihn, daß es nicht Eure achtundsechzigjährige Elisabeth ist. Oder wird er dem Rapin de Thoyras mehr glauben als seinen eignen Augen?"

So ungefähr könnte sich auch der Dichter über die Rolle des Essex erklären. „Euer Essex im Rapin de Thoyras", könnte er sagen, „ist nur der Embryo von dem meinigen. Was sich jener zu sein dünkte, ist meiner wirklich. Was jener unter glücklichern Umständen für die Königin vielleicht gethan hätte, hat meiner gethan. Ihr hört ja, daß es ihm die Königin selbst zugesteht; wollt Ihr meiner Königin nicht ebensoviel glauben als dem Rapin de Thoyras? Mein Essex ist ein verdienter und großer, aber stolzer und unbiegsamer Mann. Eurer war in der That weder so groß noch so unbiegsam; desto schlimmer für ihn. Genug für mich, daß er doch immer noch groß und unbiegsam genug war, um meinem von ihm abgezogenen Begriffe seinen Namen zu lassen."

Kurz, die Tragödie ist keine dialogierte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Findet der Dichter in der Geschichte mehrere Umstände zur Ausschmückung und Individualisierung seines Stoffes bequem: wohl, so brauche er sie. Nur daß man ihm hieraus ebensowenig ein Verdienst als aus dem Gegenteile ein Verbrechen mache!

Diesen Punkt von der historischen Wahrheit abgerechnet, bin ich sehr bereit, das übrige Urteil des Herrn von Voltaire zu unterschreiben. „Essex" ist ein mittelmäßiges Stück, sowohl in Ansehung der Intrige als des Stils. Den Grafen zu einem seufzenden Liebhaber einer Irton zu machen; ihn mehr aus Verzweiflung, daß er der ihrige nicht sein kann, als aus edelmütigem Stolze, sich nicht zu Entschuldigungen und Bitten herabzulassen, auf das Schafott zu führen: das war der unglücklichste Einfall, den Thomas nur haben konnte, den er aber als ein Franzose wohl haben mußte. Der Stil ist in der Grundsprache schwach; in der Übersetzung ist er oft kriechend geworden. Aber überhaupt ist das Stück nicht ohne Interesse und hat hier und da glückliche Verse, die aber im Französischen glücklicher sind als im Deutschen. „Die Schauspieler", setzt der Herr von Voltaire hinzu, „besonders die in der Pro-

vinz, spielen die Rolle des Essex gar zu gern, weil sie in einem gestickten Bande unter dem Knie und mit einem großen blauen Bande über die Schulter darin erscheinen können. Der Graf ist ein Held von der ersten Klasse, den der Neid verfolgt; das macht Eindruck. Übrigens ist die Zahl der guten Tragödien bei allen Nationen in der Welt so klein, daß die, welche nicht ganz schlecht sind, noch immer Zuschauer an sich ziehen, wenn sie von guten Akteurs nur aufgestutzt werden."

Er bestätigt dieses allgemeine Urteil durch verschiedene einzelne Anmerkungen, die ebenso richtig als scharfsinnig sind, und deren man sich vielleicht bei einer wiederholten Vorstellung mit Vergnügen erinnern dürfte. Ich teile die vorzüglichsten also hier mit, in der festen Überzeugung, daß die Kritik dem Genusse nicht schadet, und daß diejenigen, welche ein Stück am schärfsten zu beurteilen gelernt haben, immer diejenigen sind, welche das Theater am fleißigsten besuchen.

„Die Rolle des Cecil ist eine Nebenrolle, und eine sehr frostige Nebenrolle. Solche kriechende Schmeichler zu malen, muß man die Farben in seiner Gewalt haben, mit welchen Racine den Narcissus geschildert hat.

„Die vorgebliche Herzogin von Irton ist eine vernünftige, tugendhafte Frau, die sich durch ihre Liebe zu dem Grafen weder die Ungnade der Elisabeth zuziehen, noch ihren Liebhaber heiraten wollen. Dieser Charakter würde sehr schön sein, wenn er mehr Leben hätte, und wenn er zur Verwickelung etwas beitrüge; aber hier vertritt sie bloß die Stelle eines Freundes. Das ist für das Theater nicht hinlänglich.

„Mich dünkt, daß alles, was die Personen in dieser Tragödie sagen und thun, immer noch sehr schielend, verwirrt und unbestimmt ist. Die Handlung muß deutlich, der Knoten verständlich und jede Gesinnung plan und natürlich sein: das sind die ersten, wesentlichsten Regeln. Aber was will Essex? Was will Elisabeth? Worin besteht das Verbrechen des Grafen? Ist er schuldig, oder ist er fälschlich angeklagt? Wenn ihn die Königin für unschuldig hält, so muß sie sich seiner annehmen. Ist er aber schuldig, so ist es sehr unvernünftig,

die Vertraute sagen zu lassen, daß er nimmermehr um Gnade bitten werde, daß er viel zu stolz dazu sei. Dieser Stolz schickt sich sehr wohl für einen tugendhaften, unschuldigen Helden, aber für keinen Mann, der des Hochverrats überwiesen ist. Er soll sich unterwerfen, sagt die Königin. Ist das wohl die eigentliche Gesinnung, die sie haben muß, wenn sie ihn liebt? Wenn er sich nun unterworfen, wenn er nun ihre Verzeihung angenommen hat, wird Elisabeth darum von ihm mehr geliebt als zuvor? Ich liebe ihn hundertmal mehr als mich selbst, sagt die Königin. Ah, Madame, wenn es so weit mit Ihnen gekommen ist, wenn Ihre Leidenschaft so heftig geworden, so untersuchen Sie doch die Beschuldigungen Ihres Geliebten selbst und verstatten nicht, daß ihn seine Feinde unter Ihrem Namen so verfolgen und unterdrücken, wie es durch das ganze Stück, obwohl ganz ohne Grund, heißt.

„Auch aus dem Freunde des Grafen, dem Salisbury, kann man nicht klug werden, ob er ihn für schuldig oder für unschuldig hält. Er stellt der Königin vor, daß der Anschein öfters betrüge, daß man alles von der Parteilichkeit und Ungerechtigkeit seiner Richter zu besorgen habe. Gleichwohl nimmt er seine Zuflucht zur Gnade der Königin. Was hatte er dieses nötig, wenn er seinen Freund nicht strafbar glaubte? Aber was soll der Zuschauer glauben? Der weiß ebensowenig, woran er mit der Verschwörung des Grafen, als woran er mit der Zärtlichkeit der Königin gegen ihn ist.

„Salisbury sagt der Königin, daß man die Unterschrift des Grafen nachgemacht habe. Aber die Königin läßt sich im geringsten nicht einfallen, einen so wichtigen Umstand näher zu untersuchen. Gleichwohl war sie als Königin und als Geliebte dazu verbunden. Sie antwortet nicht einmal auf diese Eröffnung, die sie doch begierigst hätte ergreifen müssen. Sie erwidert bloß mit andern Worten, daß der Graf allzu stolz sei, und daß sie durchaus wolle, er solle um Gnade bitten.

„Aber warum sollte er um Gnade bitten, wenn seine Unterschrift nachgemacht war?"

Fünfundzwanzigstes Stück.

Den 24. Julius 1767.

„Essex selbst beteuert seine Unschuld; aber warum will er lieber sterben, als die Königin davon überzeugen? Seine Feinde haben ihn verleumdet; er kann sie mit einem einzigen Worte zu Boden schlagen, und er thut es nicht. Ist das dem Charakter eines so stolzen Mannes gemäß? Soll er aus Liebe zur Irton so widersinnig handeln, so hätte ihn der Dichter durch das ganze Stück von seiner Leidenschaft mehr bemeistert zeigen müssen. Die Heftigkeit des Affekts kann alles entschuldigen, aber in dieser Heftigkeit sehen wir ihn nicht.

„Der Stolz der Königin streitet unaufhörlich mit dem Stolze des Essex; ein solcher Streit kann leicht gefallen. Aber wenn allein dieser Stolz sie handeln läßt, so ist er bei der Elisabeth sowohl als bei dem Grafen bloßer Eigensinn. Er soll mich um Gnade bitten; ich will sie nicht um Gnade bitten: das ist die ewige Leier. Der Zuschauer muß vergessen, daß Elisabeth entweder sehr abgeschmackt oder sehr ungerecht ist, wenn sie verlangt, daß der Graf sich ein Verbrechen soll vergeben lassen, welches er nicht begangen, oder sie nicht untersucht hat. Er muß es vergessen, und er vergißt es wirklich, um sich bloß mit den Gesinnungen des Stolzes zu beschäftigen, der dem menschlichen Herze so schmeichelhaft ist.

„Mit einem Worte: keine einzige Rolle dieses Trauerspiels ist, was sie sein sollte; alle sind verfehlt, und gleichwohl hat es gefallen. Woher dieses Gefallen? Offenbar aus der Situation der Personen, die für sich selbst rührend ist. — Ein großer Mann, den man auf das Schafott führt, wird immer interessieren; die Vorstellung seines Schicksals macht auch ohne alle Hülfe der Poesie Eindruck, ungefähr eben den Eindruck, den die Wirklichkeit selbst machen würde."

So viel liegt für den tragischen Dichter an der Wahl des Stoffes. Durch diese allein können die schwächsten, verwirrtesten Stücke eine Art von Glück machen; und ich weiß nicht, wie es kömmt, daß es immer solche Stücke sind, in welchen

sich gute Akteurs am vorteilhaftesten zeigen. Selten wird ein Meisterstück so meisterhaft vorgestellt, als es geschrieben ist; das Mittelmäßige fährt mit ihnen immer besser. Vielleicht, weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem ihrigen hinzuthun können; vielleicht, weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu sein; vielleicht, weil in dem Mittelmäßigen alles nur auf einer oder zwei hervorstechenden Personen beruht, anstatt daß in einem vollkommenern Stücke öfters eine jede Person ein Hauptakteur sein müßte und, wenn sie es nicht ist, indem sie ihre Rolle verhunzt, zugleich auch die übrigen verderben hilft.

Beim „Essex" können alle diese und mehrere Ursachen zusammenkommen. Weder der Graf noch die Königin sind von dem Dichter mit der Stärke geschildert, daß sie durch die Aktion nicht noch weit stärker werden könnten. Essex spricht so stolz nicht, daß ihn der Schauspieler nicht in jeder Stellung, in jeder Gebärde, in jeder Miene noch stolzer zeigen könnte. Es ist sogar dem Stolze wesentlich, daß er sich weniger durch Worte als durch das übrige Betragen äußert. Seine Worte sind öfters bescheiden, und es läßt sich nur sehen, nicht hören, daß es eine stolze Bescheidenheit ist. Diese Rolle muß also notwendig in der Vorstellung gewinnen. Auch die Nebenrollen können keinen übeln Einfluß auf ihn haben; je subalterner Cecil und Salisbury gespielt werden, desto mehr ragt Essex hervor. Ich darf es also nicht erst lange sagen, wie vortrefflich ein Eckhof das machen muß, was auch der gleichgültigste Akteur nicht ganz verderben kann.

Mit der Rolle der Elisabeth ist es nicht völlig so; aber doch kann sie auch schwerlich ganz verunglücken. Elisabeth ist so zärtlich als stolz; ich glaube ganz gern, daß ein weibliches Herz beides zugleich sein kann; aber wie eine Aktrice beides gleich gut vorstellen könne, das begreife ich nicht recht. In der Natur selbst trauen wir einer stolzen Frau nicht viel Zärtlichkeit und einer zärtlichen nicht viel Stolz zu. Wir trauen es ihr nicht zu, sage ich; denn die Kennzeichen des einen widersprechen den Kennzeichen des andern. Es ist ein Wunder, wenn ihr beide

gleich geläufig sind; hat sie aber nur die einen vorzüglich in ihrer Gewalt, so kann sie die Leidenschaft, die sich durch die andern ausdrückt, zwar empfinden, aber schwerlich werden wir ihr glauben, daß sie dieselbe so lebhaft empfindet, als sie sagt. Wie kann eine Aktrice nun weiter gehen als die Natur? Ist sie von einem majestätischen Wuchse, tönt ihre Stimme voller und männlicher, ist ihr Blick dreist, ist ihre Bewegung schnell und herzhaft, so werden ihr die stolzen Stellen vortrefflich gelingen; aber wie steht es mit den zärtlichen? Ist ihre Figur hingegen weniger imponierend, herrscht in ihren Mienen Sanftmut, in ihren Augen ein bescheidnes Feuer, in ihrer Stimme mehr Wohlklang als Nachdruck, ist in ihrer Bewegung mehr Anstand und Würde als Kraft und Geist: so wird sie den zärtlichen Stellen die völligste Genüge leisten; aber auch den stolzen? Sie wird sie nicht verderben, ganz gewiß nicht; sie wird sie noch genug absetzen; wir werden eine beleidigte, zürnende Liebhaberin in ihr erblicken; nur keine Elisabeth nicht, die Manns genug war, ihren General und Geliebten mit einer Ohrfeige nach Hause zu schicken. Ich meine also, die Aktricen, welche die ganze doppelte Elisabeth uns gleich täuschend zu zeigen vermögend wären, dürfen noch seltner sein als die Elisabeths selber; und wir können und müssen uns begnügen, wenn eine Hälfte nur recht gut gespielt und die andere nicht ganz verwahrlost wird.

Madame Löwen hat in der Rolle der Elisabeth sehr gefallen, aber, jene allgemeine Anmerkung nunmehr auf sie anzuwenden, uns mehr die zärtliche Frau als die stolze Monarchin sehen und hören lassen. Ihre Bildung, ihre Stimme, ihre bescheidene Aktion ließen es nicht anders erwarten; und mich dünkt, unser Vergnügen hat dabei nichts verloren. Denn wenn notwendig eine die andere verfinstert, wenn es kaum anders sein kann, als daß nicht die Königin unter der Liebhaberin oder diese unter jener leiden sollte, so glaube ich, ist es zuträglicher, wenn eher etwas von dem Stolze und der Königin als von der Liebhaberin und der Zärtlichkeit verloren geht.

Es ist nicht bloß eigensinniger Geschmack, wenn ich so urteile;

noch weniger ist es meine Absicht, einem Frauenzimmer ein Kompliment damit zu machen, die noch immer eine Meisterin in ihrer Kunst sein würde, wenn ihr diese Rolle auch gar nicht gelungen wäre. Ich weiß einem Künstler, er sei von meinem oder dem andern Geschlechte, nur eine einzige Schmeichelei zu machen, und diese besteht darin, daß ich annehme, er sei von aller eiteln Empfindlichkeit entfernt, die Kunst gehe bei ihm über alles, er höre gern frei und laut über sich urteilen und wolle sich lieber auch dann und wann falsch als seltner beurteilt wissen. Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht wert, daß wir ihn studieren. Der wahre Virtuose glaubt es nicht einmal, daß wir seine Vollkommenheit einsehen und empfinden, wenn wir auch noch so viel Geschrei davon machen, ehe er nicht merkt, daß wir auch Augen und Gefühl für seine Schwäche haben. Er spottet bei sich über jede uneingeschränkte Bewunderung, und nur das Lob desjenigen kitzelt ihn, von dem er weiß, daß er auch das Herz hat, ihn zu tadeln.

Ich wollte sagen, daß sich Gründe anführen lassen, warum es besser ist, wenn die Aktrice mehr die zärtliche als die stolze Elisabeth ausdrückt. Stolz muß sie sein, das ist ausgemacht; und daß sie es ist, das hören wir. Die Frage ist nur, ob sie zärtlicher als stolz oder stolzer als zärtlich scheinen soll; ob man, wenn man unter zwei Aktricen zu wählen hätte, lieber die zur Elisabeth nehmen sollte, welche die beleidigte Königin mit allem drohenden Ernste, mit allen Schrecken der rächerischen Majestät auszudrücken vermöchte, oder die, welcher die eifersüchtige Liebhaberin mit allen kränkenden Empfindungen der verschmähten Liebe, mit aller Bereitwilligkeit, dem teuern Frevler zu vergeben, mit aller Beängstigung über seine Hartnäckigkeit, mit allem Jammer über seinen Verlust angemessener wäre? Und ich sage: diese.

Denn erstlich wird dadurch die Verdoppelung des nämlichen Charakters vermieden. Essex ist stolz; und wenn Elisabeth auch stolz sein soll, so muß sie es wenigstens auf eine andere Art sein. Wenn bei dem Grafen die Zärtlichkeit nicht anders

als dem Stolze untergeordnet sein kann, so muß bei der Königin die Zärtlichkeit den Stolz überwiegen. Wenn der Graf sich eine höhere Miene gibt, als ihm zukömmt, so muß die Königin etwas weniger zu sein scheinen, als sie ist. Beide auf Stelzen, mit der Nase nur immer in der Luft einhertreten, beide mit Verachtung auf alles, was um sie ist, herabblicken lassen, würde die ekelste Einförmigkeit sein. Man muß nicht glauben können, daß Elisabeth, wenn sie an des Essex Stelle wäre, ebenso wie Essex handeln würde. Der Ausgang weist es, daß sie nachgebender ist als er; sie muß also auch gleich von Anfange nicht so hoch daherfahren als er. Wer sich durch äußere Macht emporzuhalten vermag, braucht weniger Anstrengung, als der es durch eigene innere Kraft thun muß. Wir wissen darum doch, daß Elisabeth die Königin ist, wenn sich gleich Essex das königlichere Ansehen gibt.

Zweitens ist es in dem Trauerspiele schicklicher, daß die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen läßt. Jener scheint sich zu erheben, dieser zu sinken. Eine ernsthafte Königin mit gerunzelter Stirne, mit einem Blicke, der alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzt, ist fast, fast lächerlich. Eine Geliebte hingegen, die ihre Eifersucht erinnert, daß sie Königin ist, erhebt sich über sich selbst, und ihre Schwachheit wird fürchterlich.

Sechsundzwanzigstes Stück.

Den 28. Julius 1767.

Den einunddreißigsten Abend (Mittewochs, den 10. Junius) ward das Lustspiel der Madame Gottsched: „Die Hausfranzösin, oder die Mamsell" aufgeführt.

Dieses Stück ist eines von den sechs Originalen, mit welchen 1744 unter Gottschedischer Geburtshülfe Deutschland im fünften Bande der „Schaubühne" beschenkt ward. Man sagt, es sei zur Zeit seiner Neuheit hier und da mit Beifall gespielt worden. Man wollte versuchen, welchen Beifall es noch erhalten würde, und es erhielt den, den es verdient: gar keinen. Das „Testament", von ebenderselben Verfasserin, ist noch so etwas; aber die „Hausfranzösin" ist ganz und gar nichts. Noch weniger als nichts; denn sie ist nicht allein niedrig und platt und kalt, sondern noch obendarein schmutzig, ekel und im höchsten Grade beleidigend. Es ist mir unbegreiflich, wie eine Dame solches Zeug schreiben können. Ich will hoffen, daß man mir den Beweis von diesem allen schenken wird.

Den zweiunddreißigsten Abend (Donnerstags, den 11. Junius) ward die „Semiramis" des Herrn von Voltaire wiederholt.

Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsah, daß, wenn die Rührung des Zuschauers nicht auf eine unangenehme Art geschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere, so machte er nicht allein bereits 1738 mit dem „Polyeukt" und „Mithridat" den Versuch, besondere diesen Stücken entsprechende Symphonien zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neuberin hier in Hamburg, in Leipzig und anderwärts aufgeführt wurden, sondern ließ sich auch in einem besondern Blatte seines „Kritischen Musikus" (Stück 67) umständlich darüber aus, was überhaupt der Komponist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.

„Alle Symphonien", sagt er, „die zu einem Schauspiele verfertigt werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffen-

heit desselben beziehen. Es gehören also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien als zu den Lustspielen. So verschieden die Tragödien und Komödien unter sich selbst sind, so verschieden muß auch die dazu gehörige Musik sein. Insbesondere aber hat man auch wegen der verschiedenen Abteilungen der Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, zu welchen eine jede Abteilung gehört, zu sehen. Daher muß die Anfangssymphonie sich auf den ersten Aufzug des Stückes beziehen; die Symphonien aber, die zwischen den Aufzügen vorkommen, müssen teils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, teils aber mit dem Anfange des folgenden Aufzuges übereinkommen, sowie die letzte Symphonie dem Schlusse des letzten Aufzuges gemäß sein muß.

„Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein. Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken und darnach seine Erfindung einzurichten. Dieses ist von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragödien, da bald diese, bald jene Tugend eines Helden oder einer Heldin der Stoff gewesen ist. Man halte einmal den ‚Polyeukt' gegen den ‚Brutus' oder auch die ‚Alzire' gegen den ‚Mithridat', so wird man gleich sehen, daß sich keineswegs einerlei Musik dazu schickt. Ein Trauerspiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden oder die Heldin in allen Zufällen begleiten, erfordert auch solche Symphonien, die gewissermaßen das Prächtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Großmut, die Tapferkeit oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im Trauerspiele herrschen, so muß auch die Musik weit feuriger und lebhafter sein. Von dieser letztern Art sind die Trauerspiele ‚Cato', ‚Brutus', ‚Mithridat'. ‚Alzire' aber und ‚Zaïre' erfordern hingegen schon eine etwas veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in diesen Stücken von einer andern Beschaffenheit sind und mehr Veränderung der Affekten zeigen.

„Ebenso müssen die Komödiensymphonien überhaupt frei, fließend und zuweilen auch scherzhaft sein, insbesondere aber

sich nach dem eigentümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten. So wie die Komödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muß auch die Symphonie beschaffen sein. Z. E. die Komödien ‚Der Falke‘ und ‚Die beiderseitige Unbeständigkeit‘ würden ganz andere Symphonien erfordern als ‚Der verlorne Sohn‘. So würden sich auch nicht die Symphonien, die sich zum ‚Geizigen‘ oder zum ‚Kranken in der Einbildung‘ sehr wohl schicken möchten, zum ‚Unentschlüssigen‘ oder zum ‚Zerstreuten‘ schicken. Jene müssen schon lustiger und scherzhafter sein, diese aber verdießlicher und ernsthafter.

„Die Anfangssymphonie muß sich auf das ganze Stück beziehen; zugleich aber muß sie auch den Anfang desselben vorbereiten und folglich mit dem ersten Auftritte übereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, so wie es der Komponist für gut findet. — Die Symphonien zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. Im ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein nötig, wenn die Affekten einander allzusehr entgegen sind; sonst kann man auch wohl nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge erhält, damit die Bedürfnisse der Vorstellung, als Lichtputzen, Umkleiden 2c., indes besorgt werden können. — Die Schlußsymphonie endlich muß mit dem Schlusse des Schauspiels auf das genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat, und es folgt eine lustige und lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn sich die Komödie auf eine fröhliche Art endigt, und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf?

„Da übrigens die Musik zu den Schauspielen bloß allein aus Instrumenten besteht, so ist eine Veränderung derselben sehr nötig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht verlieren möchten,

wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten. Es ist aber beinahe eine Notwendigkeit, daß die Anfangssymphonie sehr stark und vollständig ist und also desto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muß also vornehmlich in den Zwischensymphonien erscheinen. Man muß aber wohl urteilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll. Es muß also auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzu gut, wenn man in zwei aufeinander folgenden Zwischensymphonien einerlei Veränderung der Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man diesen Übelstand vermeidet."

Dieses sind die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen. Ich habe sie lieber mit den Worten eines Tonkünstlers und zwar desjenigen vortragen wollen, der sich die Ehre der Erfindung anmaßen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und Kunstrichter bekommen nicht selten von den Musicis den Vorwurf, daß sie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten im stande sei. Die mehresten müssen es von ihren Kunstverwandten erst hören, daß die Sache zu bewerkstelligen ist, ehe sie die geringste Aufmerksamkeit darauf wenden.

Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur, was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankömmt, ist noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es schon Tonkünstler gibt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen hergeleitet hätte. Aber je häufiger diese Beispiele werden, je mehr sich die Materialien zu dieser Herleitung sammeln, desto eher können wir sie uns versprechen, und ich müßte mich sehr irren, wenn nicht ein

großer Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkünstler in dergleichen dramatischen Symphonien geschehen könnte. In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdrucke allzusehr nach: der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt; in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hülfe weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfterer hören, wir werden sie miteinander öfterer vergleichen und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimnis des Ausdrucks kommen.

Welchen Zuwachs unser Vergnügen im Theater dadurch erhalten würde, begreift jeder von selbst. Gleich vom Anfange der neuen Verwaltung unsers Theaters hat man sich daher nicht nur überhaupt bemüht, das Orchester in einen bessern Stand zu setzen, sondern es haben sich auch würdige Männer bereit finden lassen, die Hand an das Werk zu legen und Muster in dieser Art von Komposition zu machen, die über alle Erwartung ausgefallen sind. Schon zu Cronegks „Olint und Sophronia" hatte Herr Hertel eigne Symphonien verfertigt, und bei der zweiten Aufführung der „Semiramis" wurden dergleichen von dem Herrn Agricola in Berlin aufgeführt.

Siebenundzwanzigstes Stück.

Den 31. Julius 1767.

Ich will es versuchen, einen Begriff von der Musik des Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen; — denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprüche, in unbestimmte Ausrufungen, in kreischende Bewunderung damit

verfallen; und diese sind ebenso ununterrichtend für den Liebhaber als ekelhaft für den Virtuosen, den man zu ehren vermeint; — sondern bloß nach den Absichten, die ihr Meister dabei gehabt, und nach den Mitteln überhaupt, deren er sich zur Erreichung derselben bedienen wollen.

Die Anfangssymphonie besteht aus drei Sätzen. Der erste Satz ist ein Largo nebst den Violinen mit Hoboen und Flöten; der Grundbaß ist durch Fagotte verstärkt. Sein Ausdruck ist ernsthaft, manchmal gar wild und stürmisch; der Zuhörer soll vermuten, daß er ein Schauspiel ungefähr dieses Inhalts zu erwarten habe. Doch nicht dieses Inhalts allein; Zärtlichkeit, Reue, Gewissensangst, Unterwerfung nehmen ihr Teil daran; und der zweite Satz, ein Andante mit gedämpften Violinen und konzertierenden Fagotten, beschäftigt sich also mit dunkeln und mitleidigen Klagen. In dem dritten Satze vermischen sich die beweglichen Tonwendungen mit stolzen; denn die Bühne eröffnet sich mit mehr als gewöhnlicher Pracht; Semiramis nahet sich dem Ende ihrer Herrlichkeit; wie diese Herrlichkeit das Auge spüren muß, soll sie auch das Ohr vernehmen. Der Charakter ist Allegretto, und die Instrumente sind wie in dem ersten, außer daß die Hoboen, Flöten und Fagotte miteinander einige besondere kleinere Sätze haben.

Die Musik zwischen den Akten hat durchgängig nur einen einzigen Satz, dessen Ausdruck sich auf das Vorhergehende bezieht. Einen zweiten, der sich auf das Folgende bezöge, scheint Herr Agricola also nicht zu billigen. Ich würde hierin sehr seines Geschmacks sein. Denn die Musik soll dem Dichter nichts verderben; der tragische Dichter liebt das Unerwartete, das Überraschende mehr als ein anderer; er läßt seinen Gang nicht gern voraus verraten, und die Musik würde ihn verraten, wenn sie die folgende Leidenschaft angeben wollte. Mit der Anfangssymphonie ist es ein anders; sie kann auf nichts Vorhergehendes gehen; und doch muß auch sie nur den allgemeinen Ton des Stücks angeben und nicht stärker, nicht bestimmter, als ihn ungefähr der Titel angibt. Man darf dem Zuhörer wohl das Ziel zeigen, wohin man ihn führen will;

aber die verschiedenen Wege, auf welchen er dahin gelangen soll, müssen ihm gänzlich verborgen bleiben. Dieser Grund wider einen zweiten Satz zwischen den Akten ist aus dem Vorteile des Dichters hergenommen, und er wird durch einen andern, der sich aus den Schranken der Musik ergibt, bestärkt. Denn gesetzt, daß die Leidenschaften, welche in zwei aufeinander folgenden Akten herrschen, einander ganz entgegen wären, so würden notwendig auch die beiden Sätze von ebenso widriger Beschaffenheit sein müssen. Nun begreife ich sehr wohl, wie uns der Dichter aus einer jeden Leidenschaft zu der ihr entgegenstehenden, zu ihrem völligen Widerspiele ohne unangenehme Gewaltsamkeit bringen kann; er thut es nach und nach, gemach und gemach; er steigt die ganze Leiter von Sprosse zu Sprosse, entweder hinauf oder hinab, ohne irgendwo den geringsten Sprung zu thun. Aber kann dieses auch der Musikus? Es sei, daß er es in einem Stücke von der erforderlichen Länge ebensowohl thun könne; aber in zwei besondern, voneinander gänzlich abgesetzten Stücken muß der Sprung z. E. aus dem Ruhigen in das Stürmische, aus dem Zärtlichen in das Grausame notwendig sehr merklich sein und alle das Beleidigende haben, was in der Natur jeder plötzliche Übergang aus einem Äußersten in das andere, aus der Finsternis in das Licht, aus der Kälte in die Hitze zu haben pflegt. Jetzt zerschmelzen wir in Wehmut, und auf einmal sollen wir rasen. Wie? warum? wider wen? wider ebenden, für den unsere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Empfindungen wahrzunehmen; wir empfinden wie im Traume, und alle diese unordentliche Empfindungen sind mehr abmattend als ergetzend. Die Poesie hingegen läßt uns den Faden unserer Empfindungen nie verlieren; hier wissen wir nicht allein, was wir empfinden sollen, sondern auch, warum wir es empfinden sollen; und nur dieses Warum macht die plötzlichsten Übergänge nicht allein erträglich, sondern auch angenehm. In der That ist diese Motivie-

rung der plötzlichen Übergänge einer der größten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie zieht, ja vielleicht der allergrößte. Denn es ist bei weitem nicht so notwendig, die allgemeinen, unbestimmten Empfindungen der Musik, z. E. der Freude, durch Worte auf einen gewissen einzeln Gegenstand der Freude einzuschränken, weil auch jene dunkeln, schwanken Empfindungen noch immer sehr angenehm sind, als notwendig es ist, abstechende, widersprechende Empfindungen durch deutliche Begriffe, die nur Worte gewähren können, zu verbinden, um sie durch diese Verbindung in ein Ganzes zu verweben, in welchem man nicht allein Mannigfaltiges, sondern auch Übereinstimmung des Mannigfaltigen bemerke. Nun aber würde bei dem doppelten Satze zwischen den Akten eines Schauspiels diese Verbindung erst hintennach kommen; wir würden es erst hintennach erfahren, warum wir aus einer Leidenschaft in eine ganz entgegengesetzte überspringen müssen, und das ist für die Musik so gut, als erführen wir es gar nicht. Der Sprung hat einmal seine üble Wirkung gethan, und er hat uns darum nicht weniger beleidigt, weil wir nun einsehen, daß er uns nicht hätte beleidigen sollen. Man glaube aber nicht, daß sonach überhaupt alle Symphonien verwerflich sein müßten, weil alle aus mehreren Sätzen bestehen, die voneinander unterschieden sind, und deren jeder etwas anders ausdrückt als der andere. Sie drücken etwas anders aus, aber nicht etwas Verschiednes; oder vielmehr, sie drücken das Nämliche, und nur auf eine andere Art aus. Eine Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer; in einer Symphonie muß nur eine Leidenschaft herrschen, und jeder besondere Satz muß ebendieselbe Leidenschaft, bloß mit verschiedenen Abänderungen, es sei nun nach den Graden ihrer Stärke und Lebhaftigkeit, oder nach den mancherlei Vermischungen mit andern verwandten Leidenschaften, ertönen lassen und in uns zu erwecken suchen. Die Anfangssymphonie war vollkommen von dieser Beschaffenheit; das Ungestüme des ersten Satzes zerfließt in das Klagende des

zweiten, welches sich in dem dritten zu einer Art von feierlicher Würde erhebt. Ein Tonkünstler, der sich in seinen Symphonien mehr erlaubt, der mit jedem Satze den Affekt abbricht, um mit dem folgenden einen neuen ganz verschiednen Affekt anzuheben, und auch diesen fahren läßt, um sich in einen dritten ebenso verschiednen zu werfen, kann viel Kunst ohne Nutzen verschwendet haben, kann überraschen, kann betäuben, kann kitzeln; nur rühren kann er nicht. Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindruckes fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann.

Der Satz nach dem ersten Akte sucht also lediglich die Besorgnisse der Semiramis zu unterhalten, denen der Dichter diesen Akt gewidmet hat, Besorgnisse, die noch mit einiger Hoffnung vermischt sind: ein Andante mesto, bloß mit gedämpften Violinen und Bratsche.

In dem zweiten Akte spielt Assur eine zu wichtige Rolle, als daß er nicht den Ausdruck der darauf folgenden Musik bestimmen sollte. Ein Allegro assai aus dem G-dur, mit Waldhörnern, durch Flöten und Hoboen, auch den Grundbaß mitspielende Fagotte verstärkt, drückt den durch Zweifel und Furcht unterbrochenen, aber immer noch sich wieder erholenden Stolz dieses treulosen und herrschsüchtigen Ministers aus.

In dem dritten Akte erscheint das Gespenst. Ich habe bei Gelegenheit der ersten Vorstellung bereits angemerkt, wie wenig Eindruck Voltaire diese Erscheinung auf die Anwesenden machen läßt. Aber der Tonkünstler hat sich, wie billig, daran nicht gekehrt; er holt es nach, was der Dichter unterlassen hat, und ein Allegro aus dem E-moll, mit der nämlichen Instrumentenbesetzung des vorhergehenden, nur daß E-Hörner mit G-Hörnern verschiedentlich abwechseln, schildert kein stummes

und träges Erstaunen, sondern die wahre wilde Bestürzung, welche eine dergleichen Erscheinung unter dem Volke verursachen muß.

Die Beängstigung der Semiramis im vierten Aufzuge erweckt unser Mitleid; wir bedauern die Reuende, so schuldig wir auch die Verbrecherin wissen. Bedauern und Mitleid läßt also auch die Musik ertönen: in einem Larghetto aus dem A-moll, mit gedämpften Violinen und Bratsche und einer konzertierenden Hoboe.

Endlich folgt auch auf den fünften Akt nur ein einziger Satz, ein Adagio aus dem E-dur, nächst den Violinen und der Bratsche mit Hörnern, mit verstärkenden Hoboen und Flöten und mit Fagotten, die mit dem Grundbasse gehen. Der Ausdruck ist den Personen des Trauerspiels angemessene und ins Erhabene gezogene Betrübnis, mit einiger Rücksicht, wie mich deucht, auf die vier letzten Zeilen, in welchen die Wahrheit ihre warnende Stimme gegen die Großen der Erde ebenso würdig als mächtig erhebt.

Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Rätsel sein, dessen Deutung ebenso mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anders hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes. — Es ist kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für den Herrn Agricola ist es ein so viel größerer, daß in dieser seiner Komposition niemand etwas anders gehört hat als ich.

Achtundzwanzigstes Stück.

Den 4. August 1767.

Den dreiunddreißigsten Abend (Freitags, den 12. Junius) ward die „Nanie" wiederholt, und den Beschluß machte: „Der Bauer mit der Erbschaft", aus dem Französischen des Marivaux.

Dieses kleine Stück ist hier Ware für den Platz und macht daher allezeit viel Vergnügen. Jürge kömmt aus der Stadt zurück, wo er einen reichen Bruder begraben lassen, von dem er hunderttausend Mark geerbt. Glück ändert Stand und Sitten; nun will er leben, wie vornehme Leute leben, erhebt seine Lise zur Madame, findet geschwind für seinen Hans und für seine Grete eine ansehnliche Partie, alles ist richtig; aber der hinkende Bote kömmt nach. Der Makler, bei dem die hunderttausend Mark gestanden, hat Bankrott gemacht, Jürge ist wieder nichts wie Jürge, Hans bekömmt den Korb, Grete bleibt sitzen, und der Schluß würde traurig genug sein, wenn das Glück mehr nehmen könnte, als es gegeben hat: gesund und vergnügt waren sie, gesund und vergnügt bleiben sie.

Diese Fabel hätte jeder erfinden können; aber wenige würden sie so unterhaltend zu machen gewußt haben als Marivaux. Die drolligste Laune, der schnurrigste Witz, die schalkischste Satire lassen uns vor Lachen kaum zu uns selbst kommen; und die naive Bauernsprache gibt allem eine ganz eigene Würze. Die Übersetzung ist von Kriegern, der das französische Patois in den hiesigen platten Dialekt meisterhaft zu übertragen gewußt hat. Es ist nur schade, daß verschiedene Stellen höchst fehlerhaft und verstümmelt abgedruckt worden. Einige müßten notwendig in der Vorstellung berichtigt und ergänzt werden. Z. E. folgende gleich in der ersten Szene:

Jürge. He, he, he! Giv mie doch fief Schillink kleen Geld, ik hev niks as Gullen un Dahlers.

Lise. He, he, he! Segge doch, hest du Schrullen med dienen fief Schillink kleen Geld? wat wist du damed maaken?

Jürge. He, he, he, he! Giv mie fief Schillink kleen Geld, seg ik die.

Lise. Woto denn, Hans Narr?

Jürge. För düssen Jungen, de mie mienen Bündel op dee Reise bed in unse Dörp dragen hed, un ik bün ganß licht un sacht hergahn.

Lise. Büst du to Foote hergahn?

Jürge. Ja. Wiel't veel kummoder is.

Lise. Da heest du een Maark.

Jürge. Dat is doch noch resnabel. Wo veel maakt't? So veel is dat. Een Maark heb se mie dahn: da, da is't. Nehmt't hen; so is't richdig.

Lise. Un du verdeihst fief Schillink an een Jungen, de die dat Pak dragen heb?

Jürge. Ja! ik met ehm doch een Drankgeld geven.

Valentin. Sollen die fünf Schilling für mich, Herr Jürge?

Jürge. Ja, mien Fründ!

Valentin. Fünf Schilling? ein reicher Erbe! fünf Schillinge? ein Mann von Ihrem Stande? Und wo bleibt die Hoheit der Seele?

Jürge. O! et kumt mie even darop nicht an, Jy dörft't man seegen. Maake Fro, smiet ehm noch een Schillink hen; by uns regnet man so.

Wie ist das? Jürge ist zu Fuße gegangen, weil es kommoder ist? Er fordert fünf Schillinge, und seine Frau gibt ihm ein Mark, die ihm fünf Schillinge nicht geben wollte? Die Frau soll dem Jungen noch einen Schilling hinschmeißen? warum thut er es nicht selbst? Von dem Marke blieb ihm ja noch übrig. Ohne das Französische wird man sich schwerlich aus dem Hanse finden. Jürge war nicht zu Fuße gekommen, sondern mit der Kutsche; und darauf geht sein „Wiel't veel kummoder is". Aber die Kutsche ging vielleicht bei seinem Dorfe nur vorbei, und von da, wo er abstieg, ließ er sich bis zu seinem Hause das Bündel nachtragen. Dafür gibt er dem Jungen die fünf Schillinge; das Mark gibt ihm nicht die Frau, sondern das hat er für die Kutsche bezahlen müssen, und er erzählt ihr nur, wie geschwind er mit dem Kutscher darüber fertig geworden.[1]

---

[1] Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, je n'ons que de grosses piéces.

Claudine (le contrefaisant). Eh! eh! eh! di donc, Nicaise, avec tes cinq sols de monnoye, qu'est-ce que t'en veux faire?

Blaise. Eh! eh! eh! baille-moi cinq sols de monnoye, te dis-je.

Claudine. Pourquoi donc, Nicodéme?

Den vierunddreißigsten Abend (Montags, den 29. Junius) ward „Der Zerstreute" des Regnard aufgeführt.

Ich glaube schwerlich, daß unsere Großväter den deutschen Titel dieses Stücks verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer. Zerstreut sein, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht. Wir wollen nicht untersuchen, wer das Recht hatte, diese Worte zu machen; sondern wir wollen sie brauchen, nachdem sie einmal gemacht sind. Man versteht sie nunmehr, und das ist genug.

Regnard brachte seinen „Zerstreuten" im Jahre 1697 aufs Theater, und er fand nicht den geringsten Beifall. Aber vierunddreißig Jahr darauf, als ihn die Komödianten wieder versuchten, fand er einen so viel größern. Welches Publikum hatte nun recht? Vielleicht hatten sie beide nicht unrecht. Jenes strenge Publikum verwarf das Stück als eine gute förmliche Komödie, wofür es der Dichter ohne Zweifel ausgab. Dieses geneigtere nahm es für nichts mehr auf, als es ist: für eine Farce, für ein Possenspiel, das zu lachen machen soll; man lachte und war dankbar. Jenes Publikum dachte:

> — non satis est risu diducere rictum
> Auditoris — — —

und dieses:

> — et est quaedam tamen hic quoque virtus.

Außer der Versifikation, die noch dazu sehr fehlerhaft und nachlässig ist, kann dem Regnard dieses Lustspiel nicht viel

---

Blaise. Pour ce garçon qui apporte mon paquet depis la voiture jusqu'à cheux nous, pendant que je marchois tout bellement et à mon aise.

Claudine. T'es venu dans la voiture?

Blaise. Oui, parce que cela est plus commode.

Claudine. T'a baillé un écu?

Blaise. Oh bian noblement. Combien faut-il? ai-je fait. Un écu, ce m'a-t-on fait. Tenez, le vela, prennez. Tout comme ça.

Claudine. Et tu dépenses cinq sols en porteurs de paquets?

Blaise. Oui, par manière de recréation.

Arlequis. Est-ce pour moi les cinq sols, Monsieur Blaise?

Blaise. Oui, mon ami. etc.

Mühe gemacht haben. Den Charakter seiner Hauptperson fand er bei dem La Bruyère völlig entworfen. Er hatte nichts zu thun, als die vornehmsten Züge teils in Handlung zu bringen, teils erzählen zu lassen. Was er von dem Seinigen hinzufügte, will nicht viel sagen.

Wider dieses Urteil ist nichts einzuwenden; aber wider eine andere Kritik, die den Dichter auf der Seite der Moralität fassen will, desto mehr. Ein Zerstreuter soll kein Vorwurf für die Komödie sein. Warum nicht? Zerstreut sein, sagt man, sei eine Krankheit, ein Unglück, und kein Laster. Ein Zerstreuter verdiene ebensowenig ausgelacht zu werden als einer, der Kopfschmerzen hat. Die Komödie müsse sich nur mit Fehlern abgeben, die sich verbessern lassen. Wer aber von Natur zerstreut sei, der lasse sich durch Spöttereien ebensowenig bessern als ein Hinkender.

Aber ist es denn wahr, daß die Zerstreuung ein Gebrechen der Seele ist, dem unsere besten Bemühungen nicht abhelfen können? Sollte sie wirklich mehr natürliche Verwahrlosung als üble Angewohnheit sein? Ich kann es nicht glauben. Sind wir nicht Meister unserer Aufmerksamkeit? Haben wir es nicht in unserer Gewalt, sie anzustrengen, sie abzuziehen, wie wir wollen? Und was ist die Zerstreuung anders als ein unrechter Gebrauch unserer Aufmerksamkeit? Der Zerstreute denkt, und denkt nur das nicht, was er seinen jetzigen sinnlichen Eindrücken zufolge denken sollte. Seine Seele ist nicht entschlummert, nicht betäubt, nicht außer Thätigkeit gesetzt; sie ist nur abwesend, sie ist nur anderwärts thätig. Aber so gut sie dort sein kann, so gut kann sie auch hier sein; es ist ihr natürlicher Beruf, bei den sinnlichen Veränderungen ihres Körpers gegenwärtig zu sein; es kostet Mühe, sie dieses Berufs zu entwöhnen, und es sollte unmöglich sein, ihr ihn wieder geläufig zu machen?

Doch es sei; die Zerstreuung sei unheilbar: wo steht es denn geschrieben, daß wir in der Komödie nur über moralische Fehler, nur über verbesserliche Untugenden lachen sollen? Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist

lächerlich. Aber lachen und verlachen ist sehr weit auseinander. Wir können über einen Menschen lachen, bei Gelegenheit seiner lachen, ohne ihn im geringsten zu verlachen. So unstreitig, so bekannt dieser Unterschied ist, so sind doch alle Schikanen, welche noch neuerlich Rousseau gegen den Nutzen der Komödie gemacht hat, nur daher entstanden, weil er ihn nicht gehörig in Erwägung gezogen. „Molière", sagt er z. E., „macht uns über den Misanthropen zu lachen, und doch ist der Misanthrop der ehrliche Mann des Stücks; Molière beweist sich also als einen Feind der Tugend, indem er den Tugendhaften verächtlich macht." Nicht doch; der Misanthrop wird nicht verächtlich, er bleibt, wer er ist, und das Lachen, welches aus den Situationen entspringt, in die ihn der Dichter setzt, benimmt ihm von unserer Hochachtung nicht das geringste. Der Zerstreute gleichfalls; wir lachen über ihn, aber verachten wir ihn darum? Wir schätzen seine übrigen guten Eigenschaften, wie wir sie schätzen sollen; ja ohne sie würden wir nicht einmal über seine Zerstreuung lachen können. Man gebe diese Zerstreuung einem boshaften, nichtswürdigen Manne und sehe, ob sie noch lächerlich sein wird? Widrig, ekel, häßlich wird sie sein, nicht lächerlich.

Neunundzwanzigstes Stück.

Den 7. August 1767.

Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Übung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken, es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes leicht und geschwind zu

bemerken. Zugegeben, daß der „Geizige" des Molière nie einen Geizigen, der „Spieler" des Regnard nie einen Spieler gebessert habe; eingeräumt, daß das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könne: desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komödie. Ihr ist genug, wenn sie keine verzweifelten Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der „Geizige" lehrreich; auch dem, der gar nicht spielt, ist der „Spieler" unterrichtend; die Thorheiten, die sie nicht haben, haben andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprießlich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Kollision kommen kann, ersprießlich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arzenei, und die ganze Moral hat kein kräftigers, wirksamers als das Lächerliche.

„Das Rätsel, oder: Was den Damen am meisten gefällt", ein Lustspiel in einem Aufzuge von Herr Löwen, machte diesen Abend den Beschluß.

Wenn Marmontel und Voltaire nicht Erzählungen und Märchen geschrieben hätten, so würde das französische Theater eine Menge Neuigkeiten haben entbehren müssen. Am meisten hat sich die komische Oper aus diesen Quellen bereichert. Des letztern „Ce qui plait aux Dames" gab den Stoff zu einem mit Arien untermengten Lustspiele von vier Aufzügen, welches unter dem Titel „La Fée Urgèle" von den italienischen Komödianten zu Paris im Dezember 1765 aufgeführt ward. Herr Löwen scheint nicht sowohl dieses Stück als die Erzählung des Voltaire selbst vor Augen gehabt zu haben. Wenn man bei Beurteilung einer Bildsäule mit auf den Marmorblock zu sehen hat, aus welchem sie gemacht worden; wenn die primitive Form dieses Blockes es zu entschuldigen vermag, daß dieses oder jenes Glied zu kurz, diese oder jene Stellung zu gezwungen geraten, so ist die Kritik auf einmal abgewiesen, die den Herrn Löwen wegen der Einrichtung seines Stücks in Anspruch nehmen wollte. Mache aus einem Hexenmärchen etwas Wahrscheinlicheres, wer da kann! Herr Löwen selbst gibt sein Rätsel für nichts anders als für eine kleine Pläsan-

terie, die auf dem Theater gefallen kann, wenn sie gut gespielt wird. Verwandlung und Tanz und Gesang konkurrieren zu dieser Absicht, und es wäre bloßer Eigensinn, an keinem Belieben zu finden. Die Laune des Pedrillo ist zwar nicht original, aber doch gut getroffen. Nur dünkt mich, daß ein Waffenträger oder Stallmeister, der das Abgeschmackte und Wahnsinnige der irrenden Ritterschaft einsieht, sich nicht so recht in eine Fabel passen will, die sich auf die Wirklichkeit der Zauberei gründet und ritterliche Abenteuer als rühmliche Handlungen eines vernünftigen und tapfern Mannes annimmt. Doch, wie gesagt, es ist eine Pläsanterie, und Pläsanterien muß man nicht zergliedern wollen.

Den fünfunddreißigsten Abend (Mittewochs, den 1. Julius) ward in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark die „Rodogune" des Peter Corneille aufgeführt.

Corneille bekannte, daß er sich auf dieses Trauerspiel das meiste einbilde, daß er es weit über seinen „Cinna" und „Cid" setze, daß seine übrige Stücke wenig Vorzüge hätten, die in diesem nicht vereint anzutreffen wären: ein glücklicher Stoff, ganz neue Erdichtungen, starke Verse, ein gründliches Räsonnement, heftige Leidenschaften, ein von Akt zu Akt immer wachsendes Interesse.

Es ist billig, daß wir uns bei dem Meisterstücke dieses großen Mannes verweilen.

Die Geschichte, auf die es gebaut ist, erzählt Appianus Alexandrinus gegen das Ende seines Buchs von den syrischen Kriegen. „Demetrius, mit dem Zunamen Nicator, unternahm einen Feldzug gegen die Parther und lebte als Kriegsgefangener einige Zeit an dem Hofe ihres Königes Phraates, mit dessen Schwester Rodogune er sich vermählte. Inzwischen bemächtigte sich Diodotus, der den vorigen Königen gedient hatte, des syrischen Thrones und erhob ein Kind, den Sohn des Alexander Nothus, darauf, unter dessen Namen er als Vormund anfangs die Regierung führte. Bald aber schaffte er den jungen König aus dem Wege, setzte sich selbst die Krone auf und gab sich den Namen Tryphon. Als Antiochus, der

Bruder des gefangenen Königs, das Schicksal desselben und die darauf erfolgten Unruhen des Reichs zu Rhodus, wo er sich aufhielt, hörte, kam er nach Syrien zurück, überwand mit vieler Mühe den Tryphon und ließ ihn hinrichten. Hierauf wandte er seine Waffen gegen den Phraates und forderte die Befreiung seines Bruders. Phraates, der sich des Schlimmsten besorgte, gab den Demetrius auch wirklich los; aber nichtsdestoweniger kam es zwischen ihm und dem Antiochus zum Treffen, in welchem dieser den kürzern zog und sich aus Verzweiflung selbst entleibte. Demetrius, nachdem er wieder in sein Reich gekehrt war, ward von seiner Gemahlin Kleopatra aus Haß gegen die Rodogune umgebracht, obschon Kleopatra selbst aus Verdruß über diese Heirat sich mit dem nämlichen Antiochus, seinem Bruder, vermählt hatte. Sie hatte von dem Demetrius zwei Söhne, wovon sie den ältesten, mit Namen Seleukus, der nach dem Tode seines Vaters den Thron bestieg, eigenhändig mit einem Pfeile erschoß, es sei nun, weil sie besorgte, er möchte den Tod seines Vaters an ihr rächen, oder weil sie sonst ihre grausame Gemütsart dazu veranlaßte. Der jüngste Sohn hieß Antiochus; er folgte seinem Bruder in der Regierung und zwang seine abscheuliche Mutter, daß sie den Giftbecher, den sie ihm zugedacht hatte, selbst trinken mußte."

In dieser Erzählung lag Stoff zu mehr als einem Trauerspiele. Es würde Corneillen eben nicht viel mehr Erfindung gekostet haben, einen Tryphon, einen Antiochus, einen Demetrius, einen Seleukus daraus zu machen, als es ihm, eine Rodogune daraus zu erschaffen, kostete. Was ihn aber vorzüglich darin reizte, war die beleidigte Ehefrau, welche die usurpierten Rechte ihres Ranges und Bettes nicht grausam genug rächen zu können glaubt. Diese also nahm er heraus, und es ist unstreitig, daß sonach sein Stück nicht Rodogune, sondern Kleopatra heißen sollte. Er gestand es selbst, und nur weil er besorgte, daß die Zuhörer diese Königin von Syrien mit jener berühmten letzten Königin von Ägypten gleiches Namens verwechseln dürften, wollte er lieber von der zweiten als von der ersten Person den Titel hernehmen. „Ich glaubte

mich", sagt er, „dieser Freiheit um so eher bedienen zu können, da ich angemerkt hatte, daß die Alten selbst es nicht für notwendig gehalten, ein Stück eben nach seinem Helden zu benennen, sondern es ohne Bedenken auch wohl nach dem Chore benannt haben, der an der Handlung doch weit weniger teil hat und weit episodischer ist als Rodogune; so hat z. E. Sophokles eines seiner Trauerspiele ‚Die Trachinerinnen' genannt, welches man jetziger Zeit schwerlich anders als den ‚Sterbenden Herkules' nennen würde." Diese Bemerkung ist an und für sich sehr richtig; die Alten hielten den Titel für ganz unerheblich; sie glaubten im geringsten nicht, daß er den Inhalt angeben müsse; genug, wenn dadurch ein Stück von dem andern unterschieden ward, und hierzu ist der kleinste Umstand hinlänglich. Allein gleichwohl glaube ich schwerlich, daß Sophokles das Stück, welches er „Die Trachinerinnen" überschrieb, würde haben „Deianira" nennen wollen. Er stand nicht an, ihm einen nichts bedeutenden Titel zu geben; aber ihm einen verführerischen Titel zu geben, einen Titel, der unsere Aufmerksamkeit auf einen falschen Punkt richtet, dessen möchte er sich ohne Zweifel mehr bedacht haben. Die Besorgnis des Corneille ging hiernächst zu weit; wer die ägyptische Kleopatra kennt, weiß auch, daß Syrien nicht Ägypten ist, weiß, daß mehr Könige und Königinnen einerlei Namen geführt haben; wer aber jene nicht kennt, kann sie auch mit dieser nicht verwechseln. Wenigstens hätte Corneille in dem Stück selbst den Namen Kleopatra nicht so sorgfältig vermeiden sollen; die Deutlichkeit hat in dem ersten Akte darunter gelitten, und der deutsche Übersetzer that daher sehr wohl, daß er sich über diese kleine Bedenklichkeit wegsetzte. Kein Skribent, am wenigsten ein Dichter, muß seine Leser oder Zuhörer so gar unwissend annehmen; er darf auch gar wohl manchmal denken: was sie nicht wissen, das mögen sie fragen!

Dreißigstes Stück.

Den 11. August. 1767.

Kleopatra in der Geschichte ermordet ihren Gemahl, erschießt den einen von ihren Söhnen und will den andern mit Gift vergeben. Ohne Zweifel folgte ein Verbrechen aus dem andern, und sie hatten alle im Grunde nur eine und ebendieselbe Quelle. Wenigstens läßt es sich mit Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die einzige Eifersucht ein wütendes Eheweib zu einer ebenso wütenden Mutter machte. Sich eine zweite Gemahlin an die Seite gestellt zu sehen, mit dieser die Liebe ihres Gatten und die Hoheit ihres Ranges zu teilen, brachte ein empfindliches und stolzes Herz leicht zu dem Entschlusse, das gar nicht zu besitzen, was es nicht allein besitzen konnte. Demetrius muß nicht leben, weil er für Kleopatra nicht allein leben will. Der schuldige Gemahl fällt; aber in ihm fällt auch ein Vater, der rächende Söhne hinterläßt. An diese hatte die Mutter in der Hitze ihrer Leidenschaft nicht gedacht oder nur als an *ihre* Söhne gedacht, von deren Ergebenheit sie versichert sei, oder deren kindlicher Eifer doch, wenn er unter Eltern wählen müßte, unfehlbar sich für den zuerst beleidigten Teil erklären würde. Sie fand es aber so nicht; der Sohn ward König, und der König sah in der Kleopatra nicht die Mutter, sondern die Königsmörderin. Sie hatte alles von ihm zu fürchten, und von dem Augenblicke an er alles von ihr. Noch kochte die Eifersucht in ihrem Herzen; noch war der treulose Gemahl in seinen Söhnen übrig; sie fing an, alles zu hassen, was sie erinnern mußte, ihn einmal geliebt zu haben; die Selbsterhaltung stärkte diesen Haß; die Mutter war fertiger als der Sohn, die Beleidigerin fertiger als der Beleidigte; sie beging den zweiten Mord, um den ersten ungestraft begangen zu haben; sie beging ihn an ihrem Sohne und beruhigte sich mit der Vorstellung, daß sie ihn nur an dem begehe, der ihr eignes Verderben beschlossen habe, daß sie eigentlich nicht morde, daß sie ihrer Ermordung nur zuvorkomme. Das Schicksal

des ältern Sohnes wäre auch das Schicksal des jüngern geworden; aber dieser war rascher oder war glücklicher. Er zwingt die Mutter, das Gift zu trinken, das sie ihm bereitet hat; ein unmenschliches Verbrechen rächt das andere, und es kömmt bloß auf die Umstände an, auf welcher Seite wir mehr Verabscheuung oder mehr Mitleid empfinden sollen.

Dieser dreifache Mord würde nur eine Handlung ausmachen, die ihren Anfang, ihr Mittel und ihr Ende in der nämlichen Leidenschaft der nämlichen Person hätte. Was fehlt ihr also noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts, für den Stümper alles. Da ist keine Liebe, da ist keine Verwicklung, keine Erkennung, kein unerwarteter wunderbarer Zwischenfall; alles geht seinen natürlichen Gang. Dieser natürliche Gang reizt das Genie, und den Stümper schreckt er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschließen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das ineinander Gegründete, sondern nur auf das Ähnliche oder Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts miteinander gemein haben, als daß sie zugleich geschehen. Diese miteinander zu verbinden, ihre Fäden so durcheinander zu flechten und zu verwirren, daß wir jeden Augenblick den einen unter dem andern verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann er, der Witz, und nur das. Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht dann eine Kontextur, die in der Kunst eben das ist, was die Weberei Changeant nennt: ein Stoff, von dem man nicht sagen kann, ob er blau oder rot, grün oder gelb ist; der beides ist, der von dieser Seite so, von

der andern anders erscheint; ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder.

Nun urteile man, ob der große Corneille seinen Stoff mehr als ein Genie oder als ein witziger Kopf bearbeitet habe. Es bedarf zu dieser Beurteilung weiter nichts als die Anwendung eines Satzes, den niemand in Zweifel zieht: das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwicklung.

Kleopatra bringt in der Geschichte ihren Gemahl aus Eifersucht um. Aus Eifersucht? dachte Corneille: das wäre ja eine ganz gemeine Frau; nein, meine Kleopatra muß eine Heldin sein, die noch wohl ihren Mann gern verloren hätte, aber durchaus nicht den Thron; daß ihr Mann Rodogunen liebt, muß sie nicht so sehr schmerzen, als daß Rodogune Königin sein soll wie sie; das ist weit erhabner.

Ganz recht; weit erhabner und — weit unnatürlicher. Denn einmal ist der Stolz überhaupt ein unnatürlicheres, ein gekünstelteres Laster als die Eifersucht. Zweitens ist der Stolz eines Weibes noch unnatürlicher als der Stolz eines Mannes. Die Natur rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen, und soll nicht mehr beherrschen wollen, als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen bloß des Herrschens wegen gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennt, als zu gebieten, zu tyrannisieren und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen: so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als einmal wirklich gewesen sein; aber sie ist demungeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert unstreitig das minder Natürliche. Die Kleopatra des Corneille, die so eine Frau ist, die, ihren Ehrgeiz, ihren beleidigten Stolz zu befriedigen, sich alle Verbrechen erlaubt, die mit nichts als mit Machiavellischen Maximen um sich wirft, ist ein Ungeheuer ihres Geschlechts, und Medea ist gegen ihr tugendhaft und liebenswürdig. Denn alle die Grausamkeiten, welche Medea begeht, begeht sie aus Eifersucht.

Einer zärtlichen, eifersüchtigen Frau will ich noch alles vergeben; sie ist das, was sie sein soll, nur zu heftig. Aber gegen eine Frau, die aus kaltem Stolze, aus überlegtem Ehrgeize Frevelthaten verübt, empört sich das ganze Herz, und alle Kunst des Dichters kann sie uns nicht interessant machen. Wir staunen sie an, wie wir ein Monstrum anstaunen; und wenn wir unsere Neugierde gesättigt haben, so danken wir dem Himmel, daß sich die Natur nur alle tausend Jahre einmal so verirrt, und ärgern uns über den Dichter, der uns dergleichen Mißgeschöpfe für Menschen verkaufen will, deren Kenntnis uns ersprießlich sein könnte. Man gehe die ganze Geschichte durch; unter funfzig Frauen, die ihre Männer vom Throne gestürzt und ermordet haben, ist kaum eine, von der man nicht beweisen könnte, daß nur beleidigte Liebe sie zu diesem Schritte bewogen. Aus bloßem Regierungsneide, aus bloßem Stolze, das Zepter selbst zu führen, welches ein liebreicher Ehemann führte, hat sich schwerlich eine so weit vergangen. Viele, nachdem sie als beleidigte Gattinnen die Regierung an sich gerissen, haben diese Regierung hernach mit allem männlichen Stolze verwaltet; das ist wahr. Sie hatten bei ihren kalten, mürrischen, treulosen Gatten alles, was die Unterwürfigkeit Kränkendes hat, zu sehr erfahren, als daß ihnen nachher ihre mit der äußersten Gefahr erlangte Unabhängigkeit nicht um so viel schätzbarer hätte sein sollen. Aber sicherlich hat keine das bei sich gedacht und empfunden, was Corneille seine Kleopatra selbst von sich sagen läßt: die unsinnigsten Bravaden des Lasters. Der größte Bösewicht weiß sich vor sich selbst zu entschuldigen, sucht sich selbst zu überreden, daß das Laster, welches er begeht, kein so großes Laster sei, oder daß ihn die unvermeidliche Notwendigkeit es zu begehen zwinge. Es ist wider alle Natur, daß er sich des Lasters als Lasters rühmt, und der Dichter ist äußerst zu tadeln, der aus Begierde, etwas Glänzendes und Starkes zu sagen, uns das menschliche Herz so verkennen läßt, als ob seine Grundneigungen auf das Böse als auf das Böse gehen könnten.

Dergleichen mißgeschilderte Charaktere, dergleichen schau-

dernde Tiraden sind indes bei keinem Dichter häufiger als bei Corneillen, und es könnte leicht sein, daß sich zum Teil sein Beiname des Großen mit darauf gründe. Es ist wahr, alles atmet bei ihm Heroismus; aber auch das, was keines fähig sein sollte und wirklich auch keines fähig ist: das Laster. Den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihnen nennen sollen, aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.

Einunddreißigstes Stück.

Den 14. August 1767.

In der Geschichte rächt sich Kleopatra bloß an ihrem Gemahle; an Rodogunen konnte oder wollte sie sich nicht rächen. Bei dem Dichter ist jene Rache längst vorbei; die Ermordung des Demetrius wird bloß erzählt, und alle Handlung des Stücks geht auf Rodogunen. Corneille will seine Kleopatra nicht auf halbem Wege stehen lassen; sie muß sich noch gar nicht gerächt zu haben glauben, wenn sie sich nicht auch an Rodogunen rächt. Einer Eifersüchtigen ist es allerdings natürlich, daß sie gegen ihre Nebenbuhlerin noch unversöhnlicher ist als gegen ihren treulosen Gemahl. Aber die Kleopatra des Corneille, wie gesagt, ist wenig oder gar nicht eifersüchtig; sie ist bloß ehrgeizig, und die Rache einer Ehrgeizigen sollte nie der Rache einer Eifersüchtigen ähnlich sein. Beide Leidenschaften sind zu sehr unterschieden, als daß ihre Wirkungen die nämlichen sein könnten. Der Ehrgeiz ist nie ohne eine Art von Edelmut, und die Rache streitet mit dem Edelmute zu sehr, als daß die Rache des Ehrgeizigen ohne Maß und Ziel sein sollte. Solange er seinen Zweck verfolgt, kennt sie keine Grenzen; aber kaum hat er diesen erreicht, kaum ist seine Leidenschaft befriedigt, als auch seine Rache kälter und überlegender zu werden anfängt. Er proportioniert sie nicht sowohl nach dem erlittenen Nachteile als vielmehr nach dem noch zu besorgenden. Wer ihm nicht weiter schaden kann, von dem vergißt er es auch wohl, daß er ihm geschadet hat. Wen er

nicht zu fürchten hat, den verachtet er; und wen er verachtet, der ist weit unter seiner Rache. Die Eifersucht hingegen ist eine Art von Neid; und Neid ist ein kleines, kriechendes Laster, das keine andere Befriedigung kennt als das gänzliche Verderben seines Gegenstandes. Sie tobt in einem Feuer fort; nichts kann sie versöhnen; da die Beleidigung, die sie erweckt hat, nie aufhört, die nämliche Beleidigung zu sein, und immer wächst, je länger sie dauert: so kann auch ihr Durst nach Rache nie erlöschen, die sie spat oder früh immer mit gleichem Grimme vollziehen wird. Gerade so ist die Rache der Kleopatra beim Corneille, und die Mißhelligkeit, in der diese Rache also mit ihrem Charakter steht, kann nicht anders als äußerst beleidigend sein. Ihre stolzen Gesinnungen, ihr unbändiger Trieb nach Ehre und Unabhängigkeit lassen sie uns als eine große, erhabne Seele betrachten, die alle unsere Bewunderung verdient. Aber ihr tückischer Groll, ihre hämische Rachsucht gegen eine Person, von der ihr weiter nichts zu befürchten steht, die sie in ihrer Gewalt hat, der sie bei dem geringsten Funken von Edelmute vergeben müßte; ihr Leichtsinn, mit dem sie nicht allein selbst Verbrechen begeht, mit dem sie auch andern die unsinnigsten so plump und geradehin zumutet, machen sie uns wiederum so klein, daß wir sie nicht genug verachten zu können glauben. Endlich muß diese Verachtung notwendig jene Bewunderung aufzehren, und es bleibt in der ganzen Kleopatra nichts übrig als ein häßliches, abscheuliches Weib, das immer sprudelt und raset und die erste Stelle im Tollhause verdient.

Aber nicht genug, daß Kleopatra sich an Rodogunen rächt; der Dichter will, daß sie es auf eine ganz ausnehmende Weise thun soll. Wie fängt er dieses an? Wenn Kleopatra selbst Rodogunen aus dem Wege schafft, so ist das Ding viel zu natürlich; denn was ist natürlicher, als seine Feindin hinzurichten? Ginge es nicht an, daß zugleich eine Liebhaberin in ihr hingerichtet würde? Und daß sie von ihrem Liebhaber hingerichtet würde? Warum nicht? Laßt uns erdichten, daß Rodogune mit dem Demetrius noch nicht völlig vermählt gewesen; laßt uns erdichten, daß nach seinem Tode sich die beiden

Söhne in die Braut des Vaters verliebt haben; laßt uns erdichten, daß die beiden Söhne Zwillinge sind, daß dem ältesten der Thron gehört, daß die Mutter es aber beständig verborgen gehalten, welcher von ihnen der älteste sei; laßt uns erdichten, daß sich endlich die Mutter entschlossen, dieses Geheimnis zu entdecken oder vielmehr nicht zu entdecken, sondern an dessen Statt denjenigen für den ältesten zu erklären und ihn dadurch auf den Thron zu setzen, welcher eine gewisse Bedingung eingehen wolle; laßt uns erdichten, daß diese Bedingung der Tod der Rodogune sei. Nun hätten wir ja, was wir haben wollten: beide Prinzen sind in Rodogunen sterblich verliebt; wer von beiden seine Geliebte umbringen will, der soll regieren.

Schön; aber könnten wir den Handel nicht noch mehr verwickeln? Könnten wir die guten Prinzen nicht noch in größere Verlegenheit setzen? Wir wollen versuchen. Laßt uns also weiter erdichten, daß Rodogune den Anschlag der Kleopatra erfährt; laßt uns weiter erdichten, daß sie zwar einen von den Prinzen vorzüglich liebt, aber es ihm nicht bekannt hat, auch sonst keinem Menschen es bekannt hat, noch bekennen will, daß sie fest entschlossen ist, unter den Prinzen weder diesen geliebtern, noch den, welchem der Thron heimfallen dürfte, zu ihrem Gemahle zu wählen, daß sie allein den wählen wolle, welcher sich ihr am würdigsten erzeigen werde; Rodogune muß gerächt sein wollen, muß an der Mutter der Prinzen gerächt sein wollen; Rodogune muß ihnen erklären: wer mich von euch haben will, der ermorde seine Mutter!

Bravo! Das nenne ich doch noch eine Intrige! Diese Prinzen sind gut angekommen! Diese sollen zu thun haben, wenn sie sich herauswickeln wollen! Die Mutter sagt zu ihnen: Wer von euch regieren will, der ermorde seine Geliebte! Und die Geliebte sagt: Wer mich haben will, ermorde seine Mutter! Es versteht sich, daß es sehr tugendhafte Prinzen sein müssen, die einander von Grund der Seele lieben, die viel Respekt für den Teufel von Mama und ebensoviel Zärtlichkeit für eine liebäugelnde Furie von Gebieterin haben. Denn wenn sie nicht beide sehr tugendhaft sind, so ist die Verwicklung so arg

nicht, als es scheint; oder sie ist zu arg, daß es gar nicht möglich ist, sie wieder aufzuwickeln. Der eine geht hin und schlägt die Prinzessin tot, um den Thron zu haben; damit ist es aus. Oder der andere geht hin und schlägt die Mutter tot, um die Prinzessin zu haben; damit ist es wieder aus. Oder sie gehen beide hin und schlagen die Geliebte tot, und wollen beide den Thron haben; so kann es gar nicht aus werden. Oder sie schlagen beide die Mutter tot und wollen beide das Mädchen haben; und so kann es wiederum nicht aus werden. Aber wenn sie beide fein tugendhaft sind, so will keiner weder die eine noch die andere totschlagen; so stehen sie beide hübsch und sperren das Maul auf und wissen nicht, was sie thun sollen; und das ist eben die Schönheit davon. Freilich wird das Stück dadurch ein sehr sonderbares Ansehen bekommen, daß die Weiber darin ärger als rasende Männer und die Männer weibischer als die armseligsten Weiber handeln; aber was schadet das? Vielmehr ist dieses ein Vorzug des Stückes mehr; denn das Gegenteil ist so gewöhnlich, so abgedroschen!

Doch im Ernste: ich weiß nicht, ob es viel Mühe kostet, dergleichen Erdichtungen zu machen; ich habe es nie versucht, ich möchte es auch schwerlich jemals versuchen. Aber das weiß ich, daß es einem sehr sauer wird, dergleichen Erdichtungen zu verdauen.

Nicht zwar, weil es bloße Erdichtungen sind, weil nicht die mindeste Spur in der Geschichte davon zu finden. Diese Bedenklichkeit hätte sich Corneille immer ersparen können. „Vielleicht", sagt er, „dürfte man zweifeln, ob sich die Freiheit der Poesie so weit erstreckt, daß sie unter bekannten Namen eine ganze Geschichte erdenken darf; so wie ich es hier gemacht habe, wo nach der Erzählung im ersten Akte, welche die Grundlage des Folgenden ist, bis zu den Wirkungen im fünften nicht das geringste vorkömmt, welches einigen historischen Grund hätte. Doch", fährt er fort, „mich dünkt, wenn wir nur das Resultat einer Geschichte beibehalten, so sind alle vorläufige Umstände, alle Einleitungen zu diesem Resultate in unserer Gewalt. Wenigstens wüßte ich mich keiner Regel dawider zu

erinnern, und die Ausübung der Alten ist völlig auf meiner Seite. Denn man vergleiche nur einmal die ‚Elektra‘ des Sophokles mit der ‚Elektra‘ des Euripides und sehe, ob sie mehr miteinander gemein haben als das bloße Resultat, die letzte Wirkungen in den Begegnissen ihrer Heldin, zu welchen jeder auf einem besondern Wege, durch ihm eigentümlichen Mittel gelangt, so daß wenigstens eine davon notwendig ganz und gar die Erfindung ihres Verfassers sein muß. Oder man werfe nur die Augen auf die ‚Iphigenia in Taurika‘, die uns Aristoteles zum Muster einer vollkommenen Tragödie gibt, und die doch sehr darnach aussieht, daß sie weiter nichts als eine Erdichtung ist, indem sie sich bloß auf das Vorgeben gründet, daß Diana die Iphigenia, in einer Wolke von dem Altare, auf welchem sie geopfert werden sollte, entrückt und ein Reh an ihrer Stelle untergeschoben habe. Vornehmlich aber verdient die ‚Helena‘ des Euripides bemerkt zu werden, wo sowohl die Haupthandlung als die Episoden, sowohl der Knoten als die Auflösung gänzlich erdichtet sind und aus der Historie nichts als die Namen haben."

Allerdings durfte Corneille mit den historischen Umständen nach Gutdünken verfahren. Er durfte z. E. Rodogunen so jung annehmen, als er wollte; und Voltaire hat sehr unrecht, wenn er auch hier wiederum aus der Geschichte nachrechnet, daß Rodogune so jung nicht könne gewesen sein; sie habe den Demetrius geheiratet, als die beiden Prinzen, die jetzt doch wenigstens zwanzig Jahre haben müßten, noch in ihrer Kindheit gewesen wären. Was geht das dem Dichter an? Seine Rodogune hat den Demetrius gar nicht geheiratet; sie war sehr jung, als sie der Vater heiraten wollte, und nicht viel älter, als sich die Söhne in sie verliebten. Voltaire ist mit seiner historischen Kontrolle ganz unleidlich. Wenn er doch lieber die Data in seiner allgemeinen Weltgeschichte dafür verifizieren wollte!

Zweiunddreißigstes Stück.

Den 18. August 1767.

Mit den Beispielen der Alten hätte Corneille noch weiter zurückgehen können. Viele stellen sich vor, daß die Tragödie in Griechenland wirklich zur Erneuerung des Andenkens großer und sonderbarer Begebenheiten erfunden worden, daß ihre erste Bestimmung also gewesen, genau in die Fußtapfen der Geschichte zu treten und weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen. Aber sie irren sich. Denn schon Thespis ließ sich um die historische Richtigkeit ganz unbekümmert[1]. Es ist wahr, er zog sich darüber einen harten Verweis von dem Solon zu. Doch ohne zu sagen, daß Solon sich besser auf die Gesetze des Staats als der Dichtkunst verstanden, so läßt sich den Folgerungen, die man aus seiner Mißbilligung ziehen könnte, auf eine andere Art ausweichen. Die Kunst bediente sich unter dem Thespis schon aller Vorrechte, als sie sich von seiten des Nutzens ihrer noch nicht würdig erzeigen konnte. Thespis ersann, erdichtete, ließ die bekanntesten Personen sagen und thun, was er wollte; aber er wußte seine Erdichtungen vielleicht weder wahrscheinlich noch lehrreich zu machen. Solon bemerkte in ihnen also nur das Unwahre, ohne die geringste Vermutung von dem Nützlichen zu haben. Er eiferte wider ein Gift, welches, ohne sein Gegengift mit sich zu führen, leicht von übeln Folgen sein könnte.

Ich fürchte sehr, Solon dürfte auch die Erdichtungen des großen Corneille nichts als leidige Lügen genannt haben. Denn wozu alle diese Erdichtungen? Machen sie in der Geschichte, die er damit überladet, das Geringste wahrscheinlicher? Sie sind nicht einmal für sich selbst wahrscheinlich. Corneille prahlte damit, als mit sehr wunderbaren Anstrengungen der Erdichtungskraft; und er hätte doch wohl wissen sollen, daß nicht das bloße Erdichten, sondern das zweckmäßige Erdichten einen schöpfrischen Geist beweise.

Der Poet findet in der Geschichte eine Frau, die Mann und

[1] Diogenes Laertius, Lib. I, § 59.

Söhne mordet; eine solche That kann Schrecken und Mitleid erwecken, und er nimmt sich vor, sie in einer Tragödie zu behandeln. Aber die Geschichte sagt ihm weiter nichts als das bloße Faktum, und dieses ist ebenso gräßlich als außerordentlich. Es gibt höchstens drei Szenen, und da es von allen nähern Umständen entblößt ist, drei unwahrscheinliche Szenen. — Was thut also der Poet?

So wie er diesen Namen mehr oder weniger verdient, wird ihm entweder die Unwahrscheinlichkeit oder die magere Kürze der größere Mangel seines Stückes scheinen.

Ist er in dem erstern Falle, so wird er vor allen Dingen bedacht sein, eine Reihe von Ursachen und Wirkungen zu erfinden, nach welcher jene unwahrscheinliche Verbrechen nicht wohl anders als geschehen müssen. Unzufrieden, ihre Möglichkeit bloß auf die historische Glaubwürdigkeit zu gründen, wird er suchen, die Charaktere seiner Personen so anzulegen; wird er suchen, die Vorfälle, welche diese Charaktere in Handlung setzen, so notwendig einen aus dem andern entspringen zu lassen; wird er suchen, die Leidenschaften nach eines jeden Charakter so genau abzumessen; wird er suchen, diese Leidenschaften durch so allmähliche Stufen durchzuführen, daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er seine Personen thun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen selbst gethan haben; daß uns nichts dabei befremdet als die unmerkliche Annäherung eines Zieles, vor dem unsere Vorstellungen zurückbeben, und an dem wir uns endlich voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahin reißt, und voll Schrecken über das Bewußtsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahin reißen, Dinge zu begehen, die wir bei kaltem Geblüte noch so weit von uns entfernt zu sein glauben. — Und schlägt der Dichter diesen Weg ein, sagt ihm sein Genie, daß er darauf nicht schimpflich ermatten werde, so ist mit eins auch jene magere Kürze seiner Fabel verschwunden; es bekümmert ihn nun nicht mehr, wie er mit so

wenigen Vorfällen fünf Akte füllen wolle: ihm ist nur bange, daß fünf Akte alle den Stoff nicht fassen werden, der sich unter seiner Bearbeitung aus sich selbst immer mehr und mehr vergrößert, wenn er einmal der verborgnen Organisation desselben auf die Spur gekommen und sie zu entwickeln versteht.

Hingegen dem Dichter, der diesen Namen weniger verdient, der weiter nichts als ein witziger Kopf, als ein guter Versifikateur ist, dem, sage ich, wird die Unwahrscheinlichkeit seines Vorwurfs so wenig anstößig sein, daß er vielmehr eben hierin das Wunderbare desselben zu finden vermeint, welches er auf keine Weise vermindern dürfe, wenn er sich nicht selbst des sichersten Mittels berauben wolle, Schrecken und Mitleid zu erregen. Denn er weiß so wenig, worin eigentlich dieses Schrecken und Mitleid besteht, daß er, um jenes hervorzubringen, nicht sonderbare, unerwartete, unglaubliche, ungeheure Dinge genug häufen zu können glaubt und, um dieses zu erwecken, nur immer seine Zuflucht zu den außerordentlichsten, gräßlichsten Unglücksfällen und Freveltaten nehmen zu müssen vermeint. Kaum hat er also in der Geschichte eine Kleopatra, eine Mörderin ihres Gemahls und ihrer Söhne, aufgejagt, so sieht er, um eine Tragödie daraus zu machen, weiter nichts dabei zu thun, als die Lücken zwischen beiden Verbrechen auszufüllen, und sie mit Dingen auszufüllen, die wenigstens ebenso befremdend sind als diese Verbrechen selbst. Alles dieses, seine Erfindungen und die historischen Materialien, knetet er dann in einen fein langen, fein schwer zu fassenden Roman zusammen; und wenn er es so gut zusammengeknetet hat, als sich nur immer Häckfel und Mehl zusammenkneten lassen: so bringt er seinen Teig auf das Drahtgerippe von Akten und Szenen, läßt erzählen und erzählen, läßt rasen und reimen, — und in vier, sechs Wochen, nachdem ihm das Reimen leichter oder saurer ankömmt, ist das Wunder fertig; es heißt ein Trauerspiel, — wird gedruckt und aufgeführt, — gelesen und angesehen, — bewundert oder ausgepfiffen, — beibehalten oder vergessen, — so wie es das liebe Glück will. Denn et habent sua fata libelli.

Darf ich es wagen, die Anwendung hiervon auf den großen

Corneille zu machen? Oder brauche ich sie noch lange zu machen? — Nach dem geheimnisvollen Schicksale, welches die Schriften so gut als die Menschen haben, ist seine „Rodogune" nun länger als hundert Jahr als das größte Meisterstück des größten tragischen Dichters von ganz Frankreich und gelegentlich mit von ganz Europa bewundert worden. Kann eine hundertjährige Bewunderung wohl ohne Grund sein? Wo haben die Menschen so lange ihre Augen, ihre Empfindung gehabt? War es von 1644 bis 1767 allein dem hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen?

O nein? Schon im vorigen Jahrhunderte saß einmal ein ehrlicher Hurone in der Bastille zu Paris; dem ward die Zeit lang, ob er schon in Paris war, und vor Langerweile studierte er die französische Poeten; diesem Huronen wollte die „Rodogune" gar nicht gefallen. Hernach lebte zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts irgendwo in Italien ein Pedant, der hatte den Kopf von den Trauerspielen der Griechen und seiner Landsleute des sechzehnten Säculi voll, und der fand an der „Rodogune" gleichfalls vieles auszusetzen. Endlich kam vor einigen Jahren sogar auch ein Franzose, sonst ein gewaltiger Verehrer des Corneilleschen Namens (denn weil er reich war und ein sehr gutes Herz hatte, so nahm er sich einer armen, verlassenen Enkelin dieses großen Dichters an, ließ sie unter seinen Augen erziehen, lehrte sie hübsche Verse machen, sammelte Almosen für sie, schrieb zu ihrer Aussteuer einen großen einträglichen Kommentar über die Werke ihres Großvaters rc.); aber gleichwohl erklärte er die „Rodogune" für ein sehr ungereimtes Gedicht und wollte sich des Todes verwundern, wie ein so großer Mann als der große Corneille solch widersinniges Zeug habe schreiben können. — Bei einem von diesen ist der Dramaturgist unstreitig in die Schule gegangen, und aller Wahrscheinlichkeit nach bei dem letztern; denn es ist doch gemeiniglich ein Franzose, der den Ausländern über die Fehler eines Franzosen die Augen eröffnet. Diesem ganz gewiß betet er nach; — oder ist es nicht diesem, wenigstens dem Welschen, —

wo nicht gar dem Huronen. Von einem muß er es doch haben. Denn daß ein Deutscher selbst dächte, von selbst die Kühnheit hätte, an der Vortrefflichkeit eines Franzosen zu zweifeln, wer kann sich das einbilden?

Ich rede von diesen meinen Vorgängern mehr bei der nächsten Wiederholung der „Rodogune". Meine Leser wünschen aus der Stelle zu kommen, und ich mit ihnen. Jetzt nur noch ein Wort von der Übersetzung, nach welcher dieses Stück aufgeführt worden. Es war nicht die alte Wolfenbüttelsche vom Bressand, sondern eine ganz neue, hier verfertigte, die noch ungedruckt liegt, in gereimten Alexandrinern. Sie darf sich gegen die beste von dieser Art nicht schämen und ist voller starken, glücklichen Stellen. Der Verfasser aber, weiß ich, hat zu viel Einsicht und Geschmack, als daß er sich einer so undankbaren Arbeit noch einmal unterziehen wollte. Corneillen gut zu übersetzen, muß man bessere Verse machen können als er selbst.

Dreiunddreißigstes Stück.

Den 21. August 1767.

Den sechsunddreißigsten Abend (Freitags, den 3. Julius) ward das Lustspiel des Herrn Favart: „Soliman der Zweite", ebenfalls in Gegenwart Sr. Königl. Majestät von Dänemark aufgeführt.

Ich mag nicht untersuchen, wie weit es die Geschichte bestätigt, daß Soliman II. sich in eine europäische Sklavin verliebt habe, die ihn so zu fesseln, so nach ihrem Willen zu lenken gewußt, daß er wider alle Gewohnheit seines Reichs sich förmlich mit ihr verbinden und sie zur Kaiserin erklären müssen. Genug, daß Marmontel hierauf eine von seinen moralischen Erzählungen gegründet, in der er aber jene Sklavin, die eine Italienerin soll gewesen sein, zu einer Französin macht, ohne Zweifel, weil er es ganz unwahrscheinlich gefunden, daß irgend eine andere Schöne als eine französische einen so seltnen Sieg über einen Großtürken erhalten können.

Ich weiß nicht, was ich eigentlich zu der Erzählung des Marmontel sagen soll; nicht, daß sie nicht mit vielem Witze angelegt, mit allen den feinen Kenntnissen der großen Welt, ihrer Eitelkeit und ihres Lächerlichen ausgeführt und mit der Eleganz und Anmut geschrieben wäre, welche diesem Verfasser so eigen sind; von dieser Seite ist sie vortrefflich, allerliebst. Aber es soll eine moralische Erzählung sein, und ich kann nur nicht finden, wo ihr das Moralische sitzt. Allerdings ist sie nicht so schlüpfrig, so anstößig als eine Erzählung des La Fontaine oder Grécourt; aber ist sie darum moralisch, weil sie nicht ganz unmoralisch ist?

Ein Sultan, der in dem Schoße der Wollüste gähnt, dem sie der alltägliche und durch nichts erschwerte Genuß unschmackhaft und ekel gemacht hat, der seine schlaffen Nerven durch etwas ganz Neues, ganz Besonderes wieder gespannt und gereizt wissen will, um den sich die feinste Sinnlichkeit, die raffinierteste Zärtlichkeit umsonst bewirbt, vergebens erschöpft: dieser kranke Wollüstling ist der leidende Held in der Erzählung. Ich sage, der leidende: der Lecker hat sich mit zu viel Süßigkeiten den Magen verdorben; nichts will ihm mehr schmecken, bis er endlich auf etwas verfällt, was jedem gesunden Magen Abscheu erwecken würde, auf faule Eier, auf Rattenschwänze und Raupenpasteten; die schmecken ihm. Die edelste, bescheidenste Schönheit, mit dem schmachtendsten Auge, groß und blau, mit der unschuldigsten, empfindlichsten Seele, beherrscht den Sultan — bis sie gewonnen ist. Eine andere, majestätischer in ihrer Form, blendender von Kolorit, blühende Suada auf ihren Lippen und in ihrer Stimme das ganze liebliche Spiel bezaubernder Töne, eine wahre Muse, nur verführischer, wird — genossen und vergessen. Endlich erscheint ein weibliches Ding, flüchtig, unbedachtsam, wild, witzig bis zur Unverschämtheit, lustig bis zum Tollen, viel Physiognomie, wenig Schönheit, niedlicher als wohlgestaltet, Taille, aber keine Figur; dieses Ding, als es den Sultan erblickt, fällt mit der plumpesten Schmeichelei wie mit der Thüre ins Haus: „Grâces au ciel, voici une figure humaine!“ — (Eine Schmeichelei, die

nicht bloß dieser Sultan, auch mancher deutsche Fürst dann und wann etwas feiner, dann und wann aber auch wohl noch plumper zu hören bekommen, und mit der unter zehnen neune so gut wie der Sultan vorlieb genommen, ohne die Beschimpfung, die sie wirklich enthält, zu fühlen.) Und so wie dieses Eingangskompliment, so das übrige — „Vous êtes beaucoup mieux, qu'il n'appartient à un Turc; vous avez même quelque chose d'un François — En vérité ces Turcs sont plaisans — Je me charge d'apprendre à vivre à ce Turc — Je ne désespére pas d'en faire quelque jour un François." — Dennoch gelingt es dem Dinge! Es lacht und schilt, es droht und spottet, es liebäugelt und mault, bis der Sultan, nicht genug, ihm zu Gefallen dem Seraglio eine neue Gestalt gegeben zu haben, auch Reichsgesetze abändern und Geistlichkeit und Pöbel wider sich aufzubringen Gefahr laufen muß, wenn er anders mit ihr ebenso glücklich sein will, als schon der und jener, wie sie ihm selbst bekennt, in ihrem Vaterlande mit ihr gewesen. Das verlohnte sich wohl der Mühe!

Marmontel fängt seine Erzählung mit der Betrachtung an, daß große Staatsveränderungen oft durch sehr geringfügige Kleinigkeiten veranlaßt worden, und läßt den Sultan mit der heimlichen Frage an sich selbst schließen: Wie ist es möglich, daß eine kleine, aufgestülpte Nase die Gesetze eines Reiches umstoßen können? Man sollte also fast glauben, daß er bloß diese Bemerkung, dieses anscheinende Mißverhältnis zwischen Ursache und Wirkung, durch ein Exempel erläutern wollen. Doch diese Lehre wäre unstreitig zu allgemein, und er entdeckt uns in der Vorrede selbst, daß er eine ganz andere und weit speziellere dabei zur Absicht gehabt. „Ich nahm mir vor", sagt er, „die Thorheit derjenigen zu zeigen, welche ein Frauenzimmer durch Ansehen und Gewalt zur Gefälligkeit bringen wollen; ich wählte also zum Beispiele einen Sultan und eine Sklavin als die zwei Extrema der Herrschaft und Abhängigkeit." Allein Marmontel muß sicherlich auch diesen seinen Vorsatz während der Ausarbeitung vergessen haben; fast nichts zielt dahin ab; man sieht nicht den geringsten Versuch einiger Gewaltsamkeit

von seiten des Sultans; er ist gleich bei den ersten Insolenzen, die ihm die galante Französin sagt, der zurückhaltendste, nachgebendste, gefälligste, folgsamste, unterthänigste Mann, la meilleure pâte de mari, als kaum in Frankreich zu finden sein würde. Also nur gerade heraus: entweder es liegt gar keine Moral in dieser Erzählung des Marmontel, oder es ist die, auf welche ich oben bei dem Charakter des Sultans gewiesen: der Käfer, wenn er alle Blumen durchschwärmt hat, bleibt endlich auf dem Miste liegen.

Doch Moral oder keine Moral; dem dramatischen Dichter ist es gleich viel, ob sich aus seiner Fabel eine allgemeine Wahrheit folgern läßt oder nicht; und also war die Erzählung des Marmontel darum nichts mehr und nichts weniger geschickt, auf das Theater gebracht zu werden. Das that Favart, und sehr glücklich. Ich rate allen, die unter uns das Theater aus ähnlichen Erzählungen bereichern wollen, die Favartsche Ausführung mit dem Marmontelschen Urstoffe zusammen zu halten. Wenn sie die Gabe zu abstrahieren haben, so werden ihnen die geringsten Veränderungen, die dieser gelitten und zum Teil leiden müssen, lehrreich sein, und ihre Empfindung wird sie auf manchen Handgriff leiten, der ihrer bloßen Spekulation wohl unentdeckt geblieben wäre, den noch kein Kritikus zur Regel generalisiert hat, ob er es schon verdiente, und der öfters mehr Wahrheit, mehr Leben in ihr Stück bringen wird als alle die mechanischen Gesetze, mit denen sich kahle Kunstrichter herumschlagen, und deren Beobachtung sie lieber, dem Genie zum Trotze, zur einzigen Quelle der Vollkommenheit eines Dramas machen möchten.

Ich will nur bei einer von diesen Veränderungen stehen bleiben. Aber ich muß vorher das Urteil anführen, welches Franzosen selbst über das Stück gefällt haben[1]. Anfangs äußern sie ihre Zweifel gegen die Grundlage des Marmontel. „Soliman der Zweite", sagen sie, „war einer von den größten Fürsten seines Jahrhunderts; die Türken haben keinen Kaiser,

[1] Journal Encyclop., Janvier 1762.

dessen Andenken ihnen teurer wäre als dieses Soliman; seine Siege, seine Talente und Tugenden machten ihn selbst bei den Feinden verehrungswürdig, über die er siegte; aber welche kleine, jämmerliche Rolle läßt ihn Marmontel spielen? Roxelane war nach der Geschichte eine verschlagene, ehrgeizige Frau, die, ihren Stolz zu befriedigen, der kühnsten, schwärzesten Streiche fähig war, die den Sultan durch ihre Ränke und falsche Zärtlichkeit so weit zu bringen wußte, daß er wider sein eigenes Blut wütete, daß er seinen Ruhm durch die Hinrichtung eines unschuldigen Sohnes befleckte; und diese Roxelane ist bei dem Marmontel eine kleine närrische Kokette, wie nur immer eine in Paris herumflattert, den Kopf voller Wind, doch das Herz mehr gut als böse. Sind dergleichen Verkleidungen", fragen sie, „wohl erlaubt? Darf ein Poet oder ein Erzähler, wenn man ihm auch noch so viel Freiheit verstattet, diese Freiheit wohl bis auf die allerbekanntesten Charaktere erstrecken? Wenn er Fakta nach seinem Gutdünken verändern darf, darf er auch eine Lucretia verbuhlt und einen Sokrates galant schildern?"

Das heißt einem mit aller Bescheidenheit zu Leibe gehen. Ich möchte die Rechtfertigung des Herrn Marmontel nicht übernehmen; ich habe mich vielmehr schon dahin geäußert[1], daß die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein müssen als die Fakta. Einmal, weil, wenn jene genau beobachtet werden, diese insofern sie eine Folge von jenen sind, von selbst nicht viel anders ausfallen können; da hingegen einerlei Faktum sich aus ganz verschiedenen Charakteren herleiten läßt. Zweitens, weil das Lehrreiche nicht in den bloßen Faktis, sondern in der Erkenntnis besteht, daß diese Charaktere unter diesen Umständen solche Fakta hervorzubringen pflegen und hervorbringen müssen. Gleichwohl hat es Marmontel gerade umgekehrt. Daß es einmal in dem Seraglio eine europäische Sklavin gegeben, die sich zur gesetzlichen Gemahlin des Kaisers zu machen gewußt, das ist das Faktum. Die Charaktere dieser Sklavin und dieses

[1] Oben, S 113

Kaisers bestimmen die Art und Weise, wie dieses Faktum wirklich geworden; und da es durch mehr als eine Art von Charakteren wirklich werden können, so steht es freilich bei dem Dichter, als Dichter, welche von diesen Arten er wählen will; ob die, welche die Historie bestätigt, oder eine andere, so wie der moralischen Absicht, die er mit seiner Erzählung verbindet, das eine oder das andere gemäßer ist. Nur sollte er sich, im Fall daß er andere Charaktere als die historischen, oder wohl gar diesen völlig entgegengesetzte wählt, auch der historischen Namen enthalten und lieber ganz unbekannten Personen das bekannte Faktum beilegen, als bekannten Personen nicht zukommende Charaktere andichten. Jenes vermehrt unsere Kenntnis oder scheint sie wenigstens zu vermehren und ist dadurch angenehm. Dieses widerspricht der Kenntnis, die wir bereits haben, und ist dadurch unangenehm. Die Fakta betrachten wir als etwas Zufälliges, als etwas, das mehrern Personen gemein sein kann; die Charaktere hingegen als etwas Wesentliches und Eigentümliches. Mit jenen lassen wir den Dichter umspringen, wie er will, solange er sie nur nicht mit den Charakteren in Widerspruch setzt; diese hingegen darf er wohl ins Licht stellen, aber nicht verändern; die geringste Veränderung scheint uns die Individualität aufzuheben und andere Personen unterzuschieben, betrügerische Personen, die fremde Namen usurpieren und sich für etwas ausgeben, was sie nicht sind.

Vierunddreißigstes Stück.

Den 25. August 1767.

Aber dennoch dünkt es mich immer ein weit verzeihlicherer Fehler, seinen Personen nicht die Charaktere zu geben, die ihnen die Geschichte gibt, als in diesen freiwillig gewählten Charakteren selbst, es sei von seiten der innern Wahrscheinlichkeit, oder von seiten des Unterrichtenden, zu verstoßen. Denn jener Fehler kann vollkommen mit dem Genie bestehen, nicht aber dieser. Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die

jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus[1]; was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen, oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt; es verstößt also, bald aus Sicherheit, bald aus Stolz, bald mit, bald ohne Vorsatz, so oft, so gröblich, daß wir andern gute Leute uns nicht genug darüber verwundern können; wir stehen und staunen und schlagen die Hände zusammen und rufen: „Aber, wie hat ein so großer Mann nicht wissen können! — wie ist es möglich, daß ihm nicht beifiel! — überlegte er denn nicht?" O, laßt uns ja schweigen; wir glauben ihn zu demütigen, und wir machen uns in seinen Augen lächerlich; alles, was wir besser wissen als er, beweist bloß, daß wir fleißiger zur Schule gegangen als er, und das hatten wir leider nötig, wenn wir nicht vollkommne Dummköpfe bleiben wollten.

Marmontels Soliman hätte daher meinetwegen immer ein ganz anderer Soliman und seine Roxelane eine ganz andere Roxelane sein mögen, als mich die Geschichte kennen lehrt; wenn ich nur gefunden hätte, daß, ob sie schon nicht aus dieser wirklichen Welt sind, sie dennoch zu einer andern Welt gehören könnten; zu einer Welt, deren Zufälligkeiten in einer andern Ordnung verbunden, aber doch ebenso genau verbunden sind als in dieser; zu einer Welt, in welcher Ursachen und Wirkungen zwar in einer andern Reihe folgen, aber doch zu eben der allgemeinen Wirkung des Guten abzwecken; kurz, zu der Welt eines Genies, das — (es sei mir erlaubt, den Schöpfer ohne Namen durch sein edelstes Geschöpf zu bezeichnen!) das, sage ich, um das höchste Genie im kleinen nachzuahmen, die Teile der gegenwärtigen Welt versetzt, vertauscht, verringert, vermehrt, um sich ein eigenes Ganze daraus zu machen, mit dem es seine eigene Absichten verbindet. Doch da ich dieses in dem Werke des Marmontel nicht finde, so kann ich es zufrieden

[1] Pindarus Olymp. II. str. 5. v. 10.

sein, daß man ihm auch jenes nicht für genossen ausgehen läßt. Wer uns nicht schadlos halten kann oder will, muß uns nicht vorsätzlich beleidigen. Und hier hat es wirklich Marmontel, es sei nun nicht gekonnt, oder nicht gewollt.

Denn nach dem angedeuteten Begriffe, den wir uns von dem Genie zu machen haben, sind wir berechtigt, in allen Charakteren, die der Dichter ausbildet oder sich schafft, Übereinstimmung und Absicht zu verlangen, wenn er von uns verlangt, in dem Lichte eines Genies betrachtet zu werden.

Übereinstimmung: — Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken, aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von Schwarz auf Weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, noch Türk und Despot sein. Dem Türken, der nur die sinnliche Liebe kennt, müssen keine von den Raffinements beifallen, die eine verwöhnte europäische Einbildungskraft damit verbindet. „Ich bin dieser liebkosenden Maschinen satt; ihre weiche Gelehrigkeit hat nichts Anzügliches, nichts Schmeichelhaftes; ich will Schwierigkeiten zu überwinden haben und, wenn ich sie überwunden habe, durch neue Schwierigkeiten in Atem erhalten sein": so kann ein König von Frankreich denken, aber kein Sultan. Es ist wahr, wenn man einem Sultan diese Denkungsart einmal gibt, so kömmt der Despot nicht mehr in Betrachtung; er entäußert sich seines Despotismus selbst, um einer freiern Liebe zu genießen; aber wird er deswegen auf einmal der zahme Affe sein, den eine dreiste Gauklerin kann tanzen lassen, wie sie will? Marmontel sagt: „Soliman war ein zu großer Mann, als daß er die kleinen Angelegenheiten seines Seraglio auf den Fuß wichtiger Staatsgeschäfte hätte treiben sollen." Sehr wohl; aber so hätte er auch am Ende wichtige Staatsgeschäfte nicht auf den Fuß der kleinen Angelegenheiten seines Seraglio treiben müssen. Denn zu einem großen Manne gehört beides: Kleinigkeiten als Kleinigkeiten, und wichtige Dinge als wichtige Dinge zu behan-

deln. Er suchte, wie ihn Marmontel selbst sagen läßt, freie Herzen, die sich aus bloßer Liebe zu seiner Person die Sklaverei gefallen ließen. Er hatte ein solches Herz an der Elmire gefunden; aber weiß er, was er will? Die zärtliche Elmire wird von einer wollüstigen Delia verdrängt, bis ihm eine Unbesonnene den Strick über die Hörner wirft, der er sich selbst zum Sklaven machen muß, ehe er die zweideutige Gunst genießt, die bisher immer der Tod seiner Begierden gewesen. Wird sie es nicht auch hier sein? Ich muß lachen über den guten Sultan, und er verdiente doch mein herzliches Mitleid. Wenn Elmire und Delia nach dem Genusse auf einmal alles verlieren, was ihn vorher entzückte: was wird denn Roxelane nach diesem kritischen Augenblicke für ihn noch behalten? Wird er es acht Tage nach ihrer Krönung noch der Mühe wert halten, ihr dieses Opfer gebracht zu haben? Ich fürchte sehr, daß er schon den ersten Morgen, sobald er sich den Schlaf aus den Augen gewischt, in seiner verehelichten Sultane weiter nichts sieht als ihre zuversichtliche Frechheit und ihre aufgestülpte Nase. Mich dünkt, ich höre ihn ausrufen: Beim Mahomet, wo habe ich meine Augen gehabt!

Ich leugne nicht, daß bei alle den Widersprüchen, die uns diesen Soliman so armselig und verächtlich machen, er nicht wirklich sein könnte. Es gibt Menschen genug, die noch kläglichere Widersprüche in sich vereinigen. Aber diese können auch eben darum keine Gegenstände der poetischen Nachahmung sein. Sie sind unter ihr; denn ihnen fehlt das Unterrichtende; es wäre denn, daß man ihre Widersprüche selbst, das Lächerliche oder die unglücklichen Folgen derselben zum Unterrichtenden machte, welches jedoch Marmontel bei seinem Soliman zu thun offenbar weit entfernt gewesen. Einem Charakter aber, dem das Unterrichtende fehlt, dem fehlt die

Absicht. — Mit Absicht handeln, ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen, ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen, die sich mit dem geringen Ver-

gnügen befriedigen, das mit dem Gebrauche ihrer Mittel verbunden ist, die diese Mittel zu ihrer ganzen Absicht machen und verlangen, daß auch wir uns mit dem ebenso geringen Vergnügen befriedigen sollen, welches aus dem Anschauen ihres kunstreichen, aber absichtlosen Gebrauches ihrer Mittel entspringt. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen; es sind seine Vorübungen; auch braucht es sie in größern Werken zu Füllungen, zu Ruhepunkten unserer wärmern Teilnehmung; allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten: die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu thun oder zu lassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen; die Absicht, uns jenes in allen seinen Verbindungen und Folgen als schön und als glücklich selbst im Unglücke, dieses hingegen als häßlich und unglücklich selbst im Glücke zu zeigen; die Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung, keine unmittelbare Abschreckung für uns statthat, wenigstens unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen, und diese Gegenstände jederzeit in ihr wahres Licht zu stellen, damit uns kein falscher Tag verführt, was wir begehren sollten, zu verabscheuen, und was wir verabscheuen sollten, zu begehren.

Was ist nun von diesem allen in dem Charakter des Soliman, in dem Charakter der Roxelane? Wie ich schon gesagt habe: nichts. Aber von manchem ist gerade das Gegenteil darin; ein paar Leute, die wir verachten sollten, wovon uns das eine Ekel und das andere Unwille eigentlich erregen müßte, ein stumpfer Wollüstling, eine abgefeimte Buhlerin werden uns mit so verführerischen Zügen, mit so lachenden Farben geschildert, daß es mich nicht wundern sollte, wenn mancher Ehemann sich daraus berechtigt zu sein glaubte, seiner rechtschaffnen und so schönen als gefälligen Gattin überdrüssig zu sein, weil sie eine Elmire und keine Roxelane ist.

Wenn Fehler, die wir adoptieren, unsere eigene Fehler sind,

so haben die angeführten französischen Kunstrichter recht, daß sie alle das Tadelhafte des Marmontelschen Stoffes dem Favart mit zur Last legen. Dieser scheint ihnen sogar dabei noch mehr gesündigt zu haben als jener. „Die Wahrscheinlichkeit", sagen sie, „auf die es vielleicht in einer Erzählung so sehr nicht ankömmt, ist in einem dramatischen Stücke unumgänglich nötig, und diese ist in dem gegenwärtigen auf das äußerste verletzt. Der große Soliman spielt eine sehr kleine Rolle, und es ist unangenehm, so einen Helden nur immer aus so einem Gesichtspunkte zu betrachten. Der Charakter eines Sultans ist noch mehr verunstaltet; da ist auch nicht ein Schatten von der unumschränkten Gewalt, vor der alles sich schmiegen muß. Man hätte diese Gewalt wohl lindern können; nur ganz vertilgen hätte man sie nicht müssen. Der Charakter der Roxelane hat wegen seines Spiels gefallen; aber wenn die Überlegung darüber kömmt, wie sieht es dann mit ihm aus? Ist ihre Rolle im geringsten wahrscheinlich? Sie spricht mit dem Sultan wie mit einem Pariser Bürger; sie tadelt alle seine Gebräuche; sie widerspricht in allem seinem Geschmacke und sagt ihm sehr harte, nicht selten sehr beleidigende Dinge. Vielleicht zwar hätte sie das alles sagen können, wenn sie es nur mit gemessenern Ausdrücken gesagt hätte. Aber wer kann es aushalten, den großen Soliman von einer jungen Landstreicherin so hofmeistern zu hören? Er soll sogar die Kunst zu regieren von ihr lernen. Der Zug mit dem verschmähten Schnupftuche ist hart, und der mit der weggeworfenen Tabakspfeife ganz unerträglich."

Fünfunddreißigstes Stück.

Den 28. August 1767.

Der letztere Zug, muß man wissen, gehört dem Favart ganz allein; Marmontel hat sich ihn nicht erlaubt. Auch ist der erstere bei diesem feiner als bei jenem. Denn beim Favart gibt Roxelane das Tuch, welches der Sultan ihr gegeben, weg;

sie scheint es der Delia lieber zu gönnen als sich selbst, sie scheint es zu verschmähen: das ist Beleidigung. Beim Marmontel hingegen läßt sich Roxelane das Tuch von dem Sultan geben und gibt es der Delia in seinem Namen; sie beugt damit einer Gunstbezeigung nur vor, die sie selbst noch nicht anzunehmen willens ist, und das mit der uneigennützigsten, gutherzigsten Miene: der Sultan kann sich über nichts beschweren, als daß sie seine Gesinnungen so schlecht errät oder nicht besser erraten will.

Ohne Zweifel glaubte Favart durch dergleichen Überladungen das Spiel der Roxelane noch lebhafter zu machen; die Anlage zu Impertinenzen sah er einmal gemacht, und eine mehr oder weniger konnte ihm nichts verschlagen, besonders wenn er die Wendung in Gedanken hatte, die er am Ende mit dieser Person nehmen wollte. Denn ungeachtet, daß seine Roxelane noch unbedachtsamere Streiche macht, noch plumpern Mutwillen treibt, so hat er sie dennoch zu einem bessern und edlern Charakter zu machen gewußt, als wir in Marmontels Roxelane erkennen. Und wie das? warum das?

Eben auf diese Veränderung wollte ich oben [1] kommen, und mich dünkt, sie ist so glücklich und vorteilhaft, daß sie von den Franzosen bemerkt und ihrem Urheber angerechnet zu werden verdient hätte.

Marmontels Roxelane ist wirklich, was sie scheint, ein kleines, närrisches, vermessenes Ding, dessen Glück es ist, daß der Sultan Geschmack an ihm gefunden, und das die Kunst versteht, diesen Geschmack durch Hunger immer gieriger zu machen und ihn nicht eher zu befriedigen, als bis sie ihren Zweck erreicht hat. Hinter Favarts Roxelane hingegen steckt mehr, sie scheint die kecke Buhlerin mehr gespielt zu haben als zu sein, durch ihre Dreistigkeiten den Sultan mehr auf die Probe gestellt, als seine Schwäche gemißbraucht zu haben. Denn kaum hat sie den Sultan dahin gebracht, wo sie ihn haben will, kaum erkennt sie, daß seine Liebe ohne Grenzen ist, als sie gleichsam

---

[1] S. 158.

die Larve abnimmt und ihm eine Erklärung thut, die zwar ein wenig unvorbereitet kömmt, aber ein Licht auf ihre vorige Aufführung wirft, durch welches wir ganz mit ihr ausgesöhnt werden. „Nun kenn' ich dich, Sultan; ich habe deine Seele bis in ihre geheimsten Triebfedern erforscht; es ist eine edle, große Seele, ganz den Empfindungen der Ehre offen. So viel Tugend entzückt mich! Aber lerne nun auch mich kennen. Ich liebe dich, Soliman; ich muß dich wohl lieben! Nimm alle deine Rechte, nimm meine Freiheit zurück; sei mein Sultan, mein Held, mein Gebieter! Ich würde dir sonst sehr eitel, sehr ungerecht scheinen müssen. Nein, thue nichts, als was dich dein Gesetz zu thun berechtigt. Es gibt Vorurteile, denen man Achtung schuldig ist. Ich verlange einen Liebhaber, der meinetwegen nicht erröten darf; sieh hier in Roxelanen — nichts als deine unterthänige Sklavin"[1]. So sagt sie, und uns wird auf einmal ganz anders; die Kokette verschwindet, und ein liebes, ebenso vernünftiges als drollichtes Mädchen steht vor uns; Soliman hört auf, uns verächtlich zu scheinen, denn diese bessere Roxelane ist seiner Liebe würdig; wir fangen sogar in dem Augenblicke an zu fürchten, er möchte die nicht genug lieben, die er uns zuvor viel zu sehr zu lieben schien; er möchte sie bei ihrem Worte fassen, der Liebhaber möchte den Despoten wieder annehmen, sobald sich die Liebhaberin in die Sklavin schickt, eine kalte Danksagung, daß sie ihn noch zu rechter Zeit von einem so bedenklichen Schritte zurückhalten

---

[1] Sultan, j'ai pénetré ton ame;
J'en ai démêlé les ressorts.
Elle est grande, elle est fière, et la gloire l'enflame,
Tant de vertus excitent mes transports.
A ton tour, tu vas me connoître:
Je t'aime, Soliman; mais tu l'as mérité.
Reprends tes droits, reprends ma liberté;
Sois mon Sultan, mon Héros et mon Maître.
Tu me soupçonnerois d'injuste vanité.
Va, ne fais rien, que ta loi n'autorise;
Il est des préjugés qu'on ne doit point trahir,
Et je veux un Amant, qui n'ait point à rougir:
Tu vois dans Roxelane une Esclave soumise.

wollen, möchte anstatt einer feurigen Bestätigung seines Entschlusses erfolgen, das gute Kind möchte durch ihre Großmut wieder einmal verlieren, was sie durch mutwillige Vermessenheiten so mühsam gewonnen; doch diese Furcht ist vergebens, und das Stück schließt sich zu unserer völligen Zufriedenheit.

Und nun, was bewog den Favart zu dieser Veränderung? Ist sie bloß willkürlich, oder fand er sich durch die besondern Regeln der Gattung, in welcher er arbeitete, dazu verbunden? Warum gab nicht auch Marmontel seiner Erzählung diesen vergnügendern Ausgang? Ist das Gegenteil von dem, was dort eine Schönheit ist, hier ein Fehler?

Ich erinnere mich, bereits an einem andern Orte angemerkt zu haben, welcher Unterschied sich zwischen der Handlung der äsopischen Fabel und des Drama findet. Was von jener gilt, gilt von jeder moralischen Erzählung, welche die Absicht hat, einen allgemeinen moralischen Satz zur Intuition zu bringen. Wir sind zufrieden, wenn diese Absicht erreicht wird, und es ist uns gleichviel, ob es durch eine vollständige Handlung, die für sich ein wohlgeründetes Ganze ausmacht, geschieht oder nicht; der Dichter kann sie abbrechen, wo er will, sobald er sich an seinem Ziele sieht; wegen des Anteils, den wir an dem Schicksale der Personen nehmen, durch welche er sie ausführen läßt, ist er unbekümmert; er hat uns nicht interessieren, er hat uns unterrichten wollen; er hat es lediglich mit unserm Verstande, nicht mit unserm Herzen zu thun, dieses mag befriedigt werden oder nicht, wenn jener nur erleuchtet wird. Das Drama hingegen macht auf eine einzige, bestimmte, aus seiner Fabel fließende Lehre keinen Anspruch; es geht entweder auf die Leidenschaften, welche der Verlauf und die Glücksveränderungen seiner Fabel anzufachen und zu unterhalten vermögend sind, oder auf das Vergnügen, welches eine wahre und lebhafte Schilderung der Sitten und Charaktere gewährt; und beides erfordert eine gewisse Vollständigkeit der Handlung, ein gewisses befriedigendes Ende, welches wir bei der moralischen Erzählung nicht vermissen, weil alle unsere Aufmerksamkeit

auf den allgemeinen Satz gelenkt wird, von welchem der einzelne Fall derselben ein so einleuchtendes Beispiel gibt.

Wenn es also wahr ist, daß Marmontel durch seine Erzählung lehren wollte, die Liebe lasse sich nicht erzwingen, sie müsse durch Nachsicht und Gefälligkeit, nicht durch Ansehen und Gewalt erhalten werden, so hatte er recht, so aufzuhören, wie er aufhört. Die unbändige Roxelane wird durch nichts als Nachgeben gewonnen; was wir dabei von ihrem und des Sultans Charakter denken, ist ihm ganz gleichgültig, mögen wir sie doch immer für eine Närrin und ihn für nichts Bessers halten. Auch hat er gar nicht Ursache, uns wegen der Folge zu beruhigen; es mag uns immer noch so wahrscheinlich sein, daß den Sultan seine blinde Gefälligkeit bald gereuen werde: was geht das ihn an? Er wollte uns zeigen, was die Gefälligkeit über das Frauenzimmer überhaupt vermag; er nahm also eines der wildesten, unbekümmert, ob es eine solche Gefälligkeit wert sei oder nicht.

Allein als Favart diese Erzählung auf das Theater bringen wollte, so empfand er bald, daß durch die dramatische Form die Intuition des moralischen Satzes größtenteils verloren gehe, und daß, wenn sie auch vollkommen erhalten werden könne, das daraus erwachsende Vergnügen doch nicht so groß und lebhaft sei, daß man dabei ein anderes, welches dem Drama wesentlicher ist, entbehren könne. Ich meine das Vergnügen, welches uns ebenso rein gedachte als richtig gezeichnete Charaktere gewähren. Nichts beleidigt uns aber von seiten dieser mehr als der Widerspruch, in welchem wir ihren moralischen Wert oder Unwert mit der Behandlung des Dichters finden; wenn wir finden, daß sich dieser entweder selbst damit betrogen hat, oder uns wenigstens damit betrügen will, indem er das Kleine auf Stelzen hebt, mutwilligen Thorheiten den Anstrich heiterer Weisheit gibt und Laster und Ungereimtheiten mit allen betrügerischen Reizen der Mode, des guten Tons, der feinen Lebensart, der großen Welt ausstaffiert. Je mehr unsere ersten Blicke dadurch geblendet werden, desto strenger verfährt unsere Überlegung; das häßliche Gesicht, das wir so schön

geschminkt sehen, wird für noch einmal so häßlich erklärt, als es wirklich ist; und der Dichter hat nur zu wählen, ob er von uns lieber für einen Giftmischer oder für einen Blödsinnigen will gehalten sein. So wäre es dem Favart, so wäre es seinen Charakteren des Soliman und der Roxelane ergangen; und das empfand Favart. Aber da er diese Charaktere nicht von Anfang ändern konnte, ohne sich eine Menge Theaterspiele zu verderben, die er so vollkommen nach dem Geschmacke seines Parterres zu sein urteilte, so blieb ihm nichts zu thun übrig, als was er that. Nun freuen wir uns, uns an nichts vergnügt zu haben, was wir nicht auch hochachten könnten; und zugleich befriedigt diese Hochachtung unsere Neugierde und Besorgnis wegen der Zukunft. Denn da die Illusion des Drama weit stärker ist als einer bloßen Erzählung, so interessieren uns auch die Personen in jenem weit mehr als in dieser, und wir begnügen uns nicht, ihr Schicksal bloß für den gegenwärtigen Augenblick entschieden zu sehen, sondern wir wollen uns auf immer desfalls zufriedengestellt wissen.

Sechsunddreißigstes Stück.

Den 1. September 1767.

So unstreitig wir aber ohne die glückliche Wendung, welche Favart am Ende dem Charakter der Roxelane gibt, ihre darauf folgende Krönung nicht anders als mit Spott und Verachtung, nicht anders als den lächerlichen Triumph einer Serva Padrona würden betrachtet haben; so gewiß ohne sie der Kaiser in unsern Augen nichts als ein kläglicher Pimpinello und die neue Kaiserin nichts als eine häßliche, verschmitzte Serbinette gewesen wäre, von der wir vorausgesehen hätten, daß sie nun bald dem armen Sultan, Pimpinello dem Zweiten, noch ganz anders mitspielen werde: so leicht und natürlich dünkt uns doch auch diese Wendung selbst; und wir müssen uns wundern, daß sie demungeachtet so manchem Dichter nicht beigefallen, und so manche drollige und dem Ansehen nach wirk-

lich komische Erzählung in der dramatischen Form darüber verunglücken müssen.

Zum Exempel die „Matrone von Ephesus“. Man kennt dieses beißende Märchen, und es ist unstreitig die bitterste Satire, die jemals gegen den weiblichen Leichtsinn gemacht worden. Man hat es dem Petron tausendmal nacherzählt; und da es selbst in der schlechtesten Kopie noch immer gefiel, so glaubte man, daß es ein ebenso glücklicher Stoff auch für das Theater sein müsse. Houdar de la Motte und andere machten den Versuch; aber ich berufe mich auf jedes feinere Gefühl, wie dieser Versuch ausgefallen. Der Charakter der Matrone, der in der Erzählung ein nicht unangenehmes höhnisches Lächeln über die Vermessenheit der ehelichen Liebe erweckt, wird in dem Drama ekel und gräßlich. Wir finden hier die Überredungen, deren sich der Soldat gegen sie bedient, bei weitem nicht so fein und dringend und siegend, als wir sie uns dort vorstellen. Dort bilden wir uns ein empfindliches Weibchen ein, dem es mit seinem Schmerze wirklich Ernst ist, das aber den Versuchungen und ihrem Temperamente unterliegt; ihre Schwäche dünkt uns die Schwäche des ganzen Geschlechts zu sein; wir fassen also keinen besondern Haß gegen sie; was sie thut, glauben wir, würde ungefähr jede Frau gethan haben; selbst ihren Einfall, den lebendigen Liebhaber vermittelst des toten Mannes zu retten, glauben wir ihr, des Sinnreichen und der Besonnenheit wegen, verzeihen zu müssen; oder vielmehr eben das Sinnreiche dieses Einfalls bringt uns auf die Vermutung, daß er wohl auch nur ein bloßer Zusatz des hämischen Erzählers sei, der sein Märchen gern mit einer recht giftigen Spitze schließen wollen. Aber in dem Drama findet diese Vermutung nicht statt: was wir dort nur hören, daß es geschehen sei, sehen wir hier wirklich geschehen; woran wir dort noch zweifeln können, davon überzeugt uns unser eigener Sinn hier zu unwidersprechlich; bei der bloßen Möglichkeit ergetzte uns das Sinnreiche der That, bei ihrer Wirklichkeit sehen wir bloß ihre Schwärze; der Einfall vergnügte unsern Witz, aber die Ausführung des Einfalls empört unsere ganze Empfindlichkeit;

wir wenden der Bühne den Rücken und sagen mit dem Lykas beim Petron, auch ohne uns in dem besondern Falle des Lykas zu befinden: Si justus Imperator fuisset, debuit patrisfamiliae corpus in monimentum referre, mulierem adfigere cruci. Und diese Strafe scheint sie uns um so viel mehr zu verdienen, je weniger Kunst der Dichter bei ihrer Verführung angewendet; denn wir verdammen sodann in ihr nicht das schwache Weib überhaupt, sondern ein vorzüglich leichtsinniges, lüderliches Weibsstück insbesondere. — Kurz, die Petronische Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müßte sie den nämlichen Ausgang behalten und auch nicht behalten, müßte die Matrone so weit gehen und auch nicht so weit gehen. — Die Erklärung hierüber anderwärts!

Den siebenunddreißigsten Abend (Sonnabends, den 4. Julius) wurden „Nanine“ und der „Advokat Patelin“ wiederholt.

Den achtunddreißigsten Abend (Dienstags, den 7. Julius) ward die „Mérope“ des Herrn von Voltaire aufgeführt.

Voltaire verfertigte dieses Trauerspiel auf Veranlassung der „Merope“ des Maffei, vermutlich im Jahr 1737 und vermutlich zu Cirey bei seiner Urania, der Marquise du Chatelet. Denn schon im Jenner 1738 lag die Handschrift davon zu Paris bei dem Pater Brumoy, der als Jesuit und als Verfasser des Théâtre des Grecs am geschicktesten war, die besten Vorurteile dafür einzuflößen und die Erwartung der Hauptstadt diesen Vorurteilen gemäß zu stimmen. Brumoy zeigte sie den Freunden des Verfassers, und unter andern mußte er sie auch dem alten Vater Tournemine schicken, der, sehr geschmeichelt, von seinem lieben Sohne Voltaire über ein Trauerspiel, über eine Sache, wovon er eben nicht viel verstand, um Rat gefragt zu werden, ein Briefchen voller Lobeserhebungen an jenen darüber zurückschrieb, welches nachher allen unberufenen Kunstrichtern zur Lehre und zur Warnung jederzeit dem Stücke selbst vorgedruckt worden. Es wird darin für eines von den vollkommensten Trauerspielen, für ein wahres Muster erklärt, und wir können uns nunmehr ganz zufrieden geben, daß das Stück des Euripides gleichen Inhalts verloren ge-

gangen; oder vielmehr, dieses ist nun nicht länger verloren, Voltaire hat es uns wiederhergestellt.

So sehr hierdurch nun auch Herr Voltaire beruhigt sein mußte, so schien er sich doch mit der Vorstellung nicht übereilen zu wollen, welche erst im Jahre 1743 erfolgte. Er genoß von seiner staatsklugen Verzögerung auch alle die Früchte, die er sich nur immer davon versprechen konnte. „Merope" fand den außerordentlichsten Beifall, und das Parterre erzeigte dem Dichter eine Ehre, von der man noch zur Zeit kein Exempel gehabt hatte. Zwar begegnete ehedem das Publikum auch dem großen Corneille sehr vorzüglich; sein Stuhl auf dem Theater ward beständig frei gelassen, wenn der Zulauf auch noch so groß war, und wenn er kam, so stand jedermann auf; eine Distinktion, deren in Frankreich nur die Prinzen vom Geblüte gewürdigt werden. Corneille ward im Theater wie in seinem Hause angesehen; und wenn der Hausherr erscheint, was ist billiger, als daß ihm die Gäste ihre Höflichkeit bezeigen? Aber Voltairen widerfuhr noch ganz etwas anders: das Parterre ward begierig, den Mann von Angesicht zu kennen, den es so sehr bewundert hatte; wie die Vorstellung also zu Ende war, verlangte es, ihn zu sehen, und rufte und schrie und lärmte, bis der Herr von Voltaire heraustreten und sich begaffen und beklatschen lassen mußte. Ich weiß nicht, welches von beiden mich hier mehr befremdet hätte, ob die kindische Neugierde des Publikums oder die eitele Gefälligkeit des Dichters. Wie denkt man denn, daß ein Dichter aussieht? Nicht wie andere Menschen? Und wie schwach muß der Eindruck sein, den das Werk gemacht hat, wenn man in eben dem Augenblicke auf nichts begieriger ist, als die Figur des Meisters dagegen zu halten? Das wahre Meisterstück, dünkt mich, erfüllt uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen, daß wir es nicht als das Produkt eines einzeln Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten. Young sagt von der Sonne, es wäre Sünde in den Heiden gewesen, sie nicht anzubeten. Wenn Sinn in dieser Hyperbel liegt, so ist es dieser: der Glanz, die Herrlichkeit der Sonne

ist so groß, so überschwenglich, daß es dem rohern Menschen zu verzeihen, daß es sehr natürlich war, wenn er sich keine größere Herrlichkeit, keinen Glanz denken konnte, von dem jener nur ein Abglanz sei, wenn er sich also in der Bewunderung der Sonne so sehr verlor, daß er an den Schöpfer der Sonne nicht dachte. Ich vermute, die wahre Ursache, warum wir so wenig Zuverlässiges von der Person und den Lebensumständen des Homer wissen, ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst. Wir stehen voller Erstaunen an dem breiten rauschenden Flusse, ohne an seine Quelle im Gebirge zu denken. Wir wollen es nicht wissen, wir finden unsere Rechnung dabei, es zu vergessen, daß Homer, der Schulmeister in Smyrna, Homer, der blinde Bettler, eben der Homer ist, welcher uns in seinen Werken so entzückt. Er bringt uns unter Götter und Helden; wir müßten in dieser Gesellschaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Thürsteher so genau zu erkundigen, der uns hereingelassen. Die Täuschung muß sehr schwach sein, man muß wenig Natur, aber desto mehr Künstelei empfinden, wenn man so neugierig nach dem Künstler ist. So wenig schmeichelhaft also im Grunde für einen Mann von Genie das Verlangen des Publikums, ihn von Person zu kennen, sein müßte (und was hat er dabei auch wirklich vor dem ersten dem besten Murmeltiere voraus, welches der Pöbel gesehen zu haben ebenso begierig ist?), so wohl scheint sich doch die Eitelkeit der französischen Dichter dabei befunden zu haben. Denn da das Pariser Parterre sah, wie leicht ein Voltaire in diese Falle zu locken sei, wie zahm und geschmeidig so ein Mann durch zweideutige Karessen werden könne, so machte es sich dieses Vergnügen öftrer, und selten ward nachher ein neues Stück aufgeführt, dessen Verfasser nicht gleichfalls hervor mußte und auch ganz gern hervor kam. Von Voltairen bis zum Marmontel, und vom Marmontel bis tief herab zum Cordier haben fast alle an diesem Pranger gestanden. Wie manches Armesündergesichte muß darunter gewesen sein! Der Posse ging endlich so weit, daß sich die Ernsthaftern von der Nation selbst darüber ärgerten. Der sinnreiche Einfall des

weisen Polichinell ist bekannt. Und nur erst ganz neulich war ein junger Dichter kühn genug, das Parterre vergebens nach sich rufen zu lassen. Er erschien durchaus nicht; sein Stück war mittelmäßig, aber dieses sein Betragen desto braver und rühmlicher. Ich wollte durch mein Beispiel einen solchen Übelstand lieber abgeschafft, als durch zehn „Meropen" ihn veranlaßt haben.

Siebenunddreißigstes Stück.

Den 4. September 1767.

Ich habe gesagt, daß Voltairens „Merope" durch die „Merope" des Maffei veranlaßt worden. Aber veranlaßt sagt wohl zu wenig, denn jene ist ganz aus dieser entstanden! Fabel und Plan und Sitten gehören dem Maffei; Voltaire würde ohne ihn gar keine oder doch sicherlich eine ganz andere „Merope" geschrieben haben.

Also, um die Kopie des Franzosen richtig zu beurteilen, müssen wir zuvörderst das Original des Italieners kennen lernen; und um das poetische Verdienst des letztern gehörig zu schätzen, müssen wir vor allen Dingen einen Blick auf die historischen Fakta werfen, auf die er seine Fabel gegründet hat.

Maffei selbst faßt diese Fakta in der Zueignungsschrift seines Stückes folgendergestalt zusammen. „Daß einige Zeit nach der Eroberung von Troja, als die Herakliden, d. i. die Nachkommen des Herkules, sich in Peloponnesus wieder festgesetzt, dem Kresphont das Messenische Gebiete durch das Los zugefallen; daß die Gemahlin dieses Kresphonts Merope geheißen; daß Kresphont, weil er dem Volke sich allzu günstig erwiesen, von den Mächtigern des Staats mitsamt seinen Söhnen umgebracht worden, den jüngsten ausgenommen, welcher auswärts bei einem Anverwandten seiner Mutter erzogen ward; daß dieser jüngste Sohn, Namens Äpytus, als er erwachsen, durch Hülfe der Arkader und Dorier sich des väterlichen Reiches wieder bemächtigt und den Tod seines Vaters an dessen Mör-

dern gerächt habe: dieses erzählt Pausanias. Daß, nachdem Kresphont mit seinen zwei Söhnen umgebracht worden, Polyphont, welcher gleichfalls aus dem Geschlechte der Herakliden war, die Regierung an sich gerissen; daß dieser die Merope gezwungen, seine Gemahlin zu werden; daß der dritte Sohn, den die Mutter in Sicherheit bringen lassen, den Tyrannen nachher umgebracht und das Reich wiedererobert habe: dieses berichtet Apollodorus. Daß Merope selbst den geflüchteten Sohn unbekannterweise töten wollen; daß sie aber noch in dem Augenblicke von einem alten Diener daran verhindert worden, welcher ihr entdeckt, daß der, den sie für den Mörder ihres Sohnes halte, ihr Sohn selbst sei; daß der nun erkannte Sohn bei einem Opfer Gelegenheit gefunden, den Polyphont hinzurichten: dieses meldet Hyginus, bei dem Äpytus aber den Namen Telephontes führt."

Es wäre zu verwundern, wenn eine solche Geschichte, die so besondere Glückswechsel und Erkennungen hat, nicht schon von den alten Tragicis wäre genutzt worden. Und was sollte sie nicht? Aristoteles in seiner „Dichtkunst" gedenkt eines „Kresphontes", in welchem Merope ihren Sohn erkenne, eben da sie im Begriffe sei, ihn als den vermeinten Mörder ihres Sohnes umzubringen; und Plutarch in seiner zweiten Abhandlung vom Fleischessen zielt ohne Zweifel auf ebendieses Stück[1], wenn er sich auf die Bewegung beruft, in welche das ganze Theater gerate, indem Merope die Axt gegen ihren Sohn erhebt, und auf die Furcht, die jeden Zuschauer befalle, daß der Streich geschehen werde, ehe der alte Diener dazu kommen könne. Aristoteles erwähnt dieses „Kresphonts" zwar ohne Namen des Verfassers; da wir aber bei dem Cicero und mehrern Alten einen „Kresphont" des Euripides angezogen finden,

[1] Dieses vorausgesetzt (wie man es denn wohl sicher voraussetzen kann, weil es bei den alten Dichtern nicht gebräuchlich und auch nicht erlaubt war, einander solche eigene Situationen abzustehlen), würde sich an der angezogenen Stelle des Plutarchs ein Fragment des Euripides finden, welches Josua Barnes nicht mitgenommen hätte und ein neuer Herausgeber des Dichters nutzen könnte.

so wird er wohl kein anderes als das Werk dieses Dichters gemeint haben.

Der Pater Tournemine sagt in dem obgedachten Briefe: „Aristoteles, dieser weise Gesetzgeber des Theaters, hat die Fabel der Merope in die erste Klasse der tragischen Fabeln gesetzt (a mis ce sujet au premier rang des sujets tragiques). Euripides hatte sie behandelt, und Aristoteles meldet, daß, so oft der ‚Kresphont' des Euripides auf dem Theater des witzigen Athens vorgestellt worden, dieses an tragische Meisterstücke so gewöhnte Volk ganz außerordentlich sei betroffen, gerührt und entzückt worden." — Hübsche Phrases, aber nicht viel Wahrheit! Der Pater irrt sich in beiden Punkten. Bei dem letztern hat er den Aristoteles mit dem Plutarch vermengt und bei dem erstern den Aristoteles nicht recht verstanden. Jenes ist eine Kleinigkeit; aber über dieses verlohnt es der Mühe, ein paar Worte zu sagen, weil mehrere den Aristoteles ebenso unrecht verstanden haben.

Die Sache verhält sich, wie folgt. Aristoteles untersucht in dem vierzehnten Kapitel seiner „Dichtkunst", durch was eigentlich für Begebenheiten Schrecken und Mitleid erregt werde. „Alle Begebenheiten", sagt er, „müssen entweder unter Freunden, oder unter Feinden, oder unter gleichgültigen Personen vorgehen. Wenn ein Feind seinen Feind tötet, so erweckt weder der Anschlag noch die Ausführung der That sonst weiter einiges Mitleid als das allgemeine, welches mit dem Anblicke des Schmerzlichen und Verderblichen überhaupt verbunden ist. Und so ist es auch bei gleichgültigen Personen. Folglich müssen die tragischen Begebenheiten sich unter Freunden ereignen; ein Bruder muß den Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn, ein Sohn die Mutter töten oder töten wollen oder sonst auf eine empfindliche Weise mißhandeln oder mißhandeln wollen. Dieses aber kann entweder mit oder ohne Wissen und Vorbedacht geschehen; und da die That entweder vollführt oder nicht vollführt werden muß, so entstehen daraus vier Klassen von Begebenheiten, welche den Absichten des Trauerspiels mehr oder weniger entsprechen. Die erste: wenn die

That wissentlich mit völliger Kenntnis der Person, gegen welche sie vollzogen werden soll, unternommen, aber nicht vollzogen wird. Die zweite: wenn sie wissentlich unternommen und wirklich vollzogen wird. Die dritte: wenn die That unwissend, ohne Kenntnis des Gegenstandes, unternommen und vollzogen wird und der Thäter die Person, an der er sie vollzogen, zu spät kennen lernt. Die vierte: wenn die unwissend unternommene That nicht zur Vollziehung gelangt, indem die darein verwickelten Personen einander noch zur rechten Zeit erkennen." Von diesen vier Klassen gibt Aristoteles der letztern den Vorzug; und da er die Handlung der Merope in dem „Kresphont" davon zum Beispiele anführt, so haben Tournemine und andere dieses so angenommen, als ob er dadurch die Fabel dieses Trauerspiels überhaupt von der vollkommensten Gattung tragischer Fabeln zu sein erkläre.

Indes sagt doch Aristoteles kurz zuvor, daß eine gute tragische Fabel sich nicht glücklich, sondern unglücklich enden müsse. Wie kann dieses beides bei einander bestehen? Sie soll sich unglücklich enden, und gleichwohl läuft die Begebenheit, welche er nach jener Klassifikation allen andern tragischen Begebenheiten vorzieht, glücklich ab. Widerspricht sich nicht also der große Kunstrichter offenbar?

Victorius, sagt Dacier, sei der einzige, welcher diese Schwierigkeit gesehen; aber da er nicht verstanden, was Aristoteles eigentlich in dem ganzen vierzehnten Kapitel gewollt, so habe er auch nicht einmal den geringsten Versuch gewagt, sie zu heben. Aristoteles, meint Dacier, rede dort gar nicht von der Fabel überhaupt, sondern wolle nur lehren, auf wie mancherlei Art der Dichter tragische Begebenheiten behandeln könne, ohne das Wesentliche, was die Geschichte davon meldet, zu verändern, und welche von diesen Arten die beste sei. Wenn z. E. die Ermordung der Klytämnestra durch den Orest der Inhalt des Stückes sein sollte, so zeige sich nach dem Aristoteles ein vierfacher Plan, diesen Stoff zu bearbeiten, nämlich entweder als eine Begebenheit der erstern, oder der zweiten, oder der dritten, oder der vierten Klasse; der Dichter müsse nun über=

legen, welcher hier der schicklichste und beste sei. Diese Ermordung als eine Begebenheit der erstern Klasse zu behandeln, finde darum nicht statt, weil sie nach der Historie wirklich geschehen müsse und durch den Orest geschehen müsse. Nach der zweiten darum nicht, weil sie zu gräßlich sei. Nach der der vierten darum nicht, weil Klytämnestra dadurch abermals gerettet würde, die doch durchaus nicht gerettet werden solle. Folglich bleibe ihm nichts als die dritte Klasse übrig.

Die dritte! Aber Aristoteles gibt ja der vierten den Vorzug, und nicht bloß in einzelnen Fällen nach Maßgebung der Umstände, sondern überhaupt. Der ehrliche Dacier macht es öftrer so: Aristoteles behält bei ihm recht, nicht weil er recht hat, sondern weil er Aristoteles ist. Indem er auf der einen Seite eine Blöße von ihm zu decken glaubt, macht er ihm auf der andern eine ebenso schlimme. Wenn nun der Gegner die Besonnenheit hat, anstatt nach jener in diese zu stoßen, so ist es ja doch um die Untrüglichkeit seines Alten geschehen, an der ihm im Grunde noch mehr als an der Wahrheit selbst zu liegen scheint. Wenn so viel auf die Übereinstimmung der Geschichte ankömmt, wenn der Dichter allgemein bekannte Dinge aus ihr zwar lindern, aber nie gänzlich verändern darf: wird es unter diesen nicht auch solche geben, die durchaus nach dem ersten oder zweiten Plane behandelt werden müssen? Die Ermordung der Klytämnestra müßte eigentlich nach dem zweiten vorgestellt werden; denn Orestes hat sie wissentlich und vorsätzlich vollzogen; der Dichter aber kann den dritten wählen, weil dieser tragischer ist und der Geschichte doch nicht geradezu widerspricht. Gut, es sei so; aber z. E. Medea, die ihre Kinder ermordet? Welchen Plan kann hier der Dichter anders einschlagen als den zweiten? Denn sie muß sie umbringen, und sie muß sie wissentlich umbringen: beides ist aus der Geschichte gleich allgemein bekannt. Was für eine Rangordnung kann also unter diesen Planen stattfinden? Der in einem Falle der vorzüglichste ist, kömmt in einem andern gar nicht in Betrachtung. Oder um den Dacier noch mehr einzutreiben, so mache man die Anwendung nicht auf historische, sondern auf

bloß erdichtete Begebenheiten. Gesetzt, die Ermordung der Klytämnestra wäre von dieser letztern Art, und es hätte dem Dichter frei gestanden, sie vollziehen oder nicht vollziehen zu lassen, sie mit oder ohne völlige Kenntnis vollziehen zu lassen. Welchen Plan hätte er dann wählen müssen, um eine so viel als möglich vollkommene Tragödie daraus zu machen? Dacier sagt selbst: den vierten; denn wenn er ihm den dritten vorziehe, so geschähe es bloß aus Achtung gegen die Geschichte. Den vierten also? Den also, welcher sich glücklich schließt? Aber die besten Tragödien, sagt eben der Aristoteles, der diesem vierten Plane den Vorzug vor allen erteilt, sind ja die, welche sich unglücklich schließen? Und das ist ja eben der Widerspruch, den Dacier heben wollte. Hat er ihn denn also gehoben? Bestätigt hat er ihn vielmehr.

Achtunddreißigstes Stück.

Den 8. September 1767.

Ich bin es auch nicht allein, dem die Auslegung des Dacier keine Genüge leistet. Unsern deutschen Übersetzer der Aristotelischen „Dichtkunst"[1] hat sie ebensowenig befriedigt. Er trägt seine Gründe dagegen vor, die zwar nicht eigentlich die Ausflucht des Dacier bestreiten, aber ihn doch sonst erheblich genug dünken, um seinen Autor lieber gänzlich im Stiche zu lassen, als einen neuen Versuch zu wagen, etwas zu retten, was nicht zu retten sei. „Ich überlasse", schließt er, „einer tiefern Einsicht, diese Schwierigkeiten zu heben; ich kann kein Licht zu ihrer Erklärung finden, und scheint mir wahrscheinlich, daß unser Philosoph dieses Kapitel nicht mit seiner gewöhnlichen Vorsicht durchgedacht habe."

Ich bekenne, daß mir dieses nicht sehr wahrscheinlich scheint. Eines offenbaren Widerspruchs macht sich ein Aristoteles nicht leicht schuldig. Wo ich dergleichen bei so einem Manne zu finden glaube, setze ich das größere Mißtrauen lieber in meinen

[1] Herrn Curtius. S. 214.

als in seinen Verstand. Ich verdoppele meine Aufmerksamkeit, ich überlese die Stelle zehnmal und glaube nicht eher, daß er sich widersprochen, als bis ich aus dem ganzen Zusammenhange seines Systems ersehe, wie und wodurch er zu diesem Widerspruche verleitet worden. Finde ich nichts, was ihn dazu verleiten können, was ihm diesen Widerspruch gewissermaßen unvermeidlich machen müssen, so bin ich überzeugt, daß er nur anscheinend ist. Denn sonst würde er dem Verfasser, der seine Materie so oft überdenken müssen, gewiß am ersten aufgefallen sein und nicht mir ungeübterm Leser, der ich ihn zu meinem Unterrichte in die Hand nehme. Ich bleibe also stehen, verfolge den Faden seiner Gedanken zurück, ponderiere ein jedes Wort und sage mir immer: Aristoteles kann irren und hat oft geirrt; aber daß er hier etwas behaupten sollte, wovon er auf der nächsten Seite gerade das Gegenteil behauptet, das kann Aristoteles nicht. Endlich findet's sich auch.

Doch ohne weitere Umstände; hier ist die Erklärung, an welcher Herr Curtius verzweifelt. — Auf die Ehre einer tiefern Einsicht mache ich desfalls keinen Anspruch. Ich will mich mit der Ehre einer größern Bescheidenheit gegen einen Philosophen wie Aristoteles begnügen.

Nichts empfiehlt Aristoteles dem tragischen Dichter mehr als die gute Abfassung der Fabel; und nichts hat er ihm durch mehrere und feinere Bemerkungen zu erleichtern gesucht als eben diese. Denn die Fabel ist es, die den Dichter vornehmlich zum Dichter macht; Sitten, Gesinnungen und Ausdruck werden zehnen geraten gegen einen, der in jener untadelhaft und vortrefflich ist. Er erklärt aber die Fabel durch die Nachahmung einer Handlung, *πραξεως;* und eine Handlung ist ihm eine Verknüpfung von Begebenheiten, *συνθεσις πραγματων*. Die Handlung ist das Ganze, die Begebenheiten sind die Teile dieses Ganzen; und so wie die Güte eines jeden Ganzen auf der Güte seiner einzelnen Teile und deren Verbindung beruht, so ist auch die tragische Handlung mehr oder weniger vollkommen, nachdem die Begebenheiten, aus welchen sie besteht, jede für sich und alle zusammen den Absichten der Tragödie mehr

oder weniger entsprechen. Nun bringt Aristoteles alle Begebenheiten, welche in der tragischen Handlung statthaben können, unter drei Hauptstücke: des Glückswechsels, περιπετειας; der Erkennung, ἀναγνωρισμου; und des Leidens, παθους. Was er unter den beiden erstern versteht, zeigen die Worte genugsam; unter dem dritten aber faßt er alles zusammen, was den handelnden Personen Verderbliches und Schmerzliches widerfahren kann: Tod, Wunden, Martern und dergleichen. Jene, der Glückswechsel und die Erkennung, sind das, wodurch sich die verwickelte Fabel, μυθος πεπλεγμενος, von der einfachen, ἁπλῳ, unterscheidet; sie sind also keine wesentliche Stücke der Fabel; sie machen die Handlung nur mannigfaltiger und dadurch schöner und interessanter; aber eine Handlung kann auch ohne sie ihre völlige Einheit und Rundung und Größe haben. Ohne das Dritte hingegen läßt sich gar keine tragische Handlung denken; Arten des Leidens, παθη, muß jedes Trauerspiel haben, die Fabel desselben mag einfach oder verwickelt sein; denn sie gehen geradezu auf die Absicht des Trauerspiels, auf die Erregung des Schreckens und Mitleids; dahingegen nicht jeder Glückswechsel, nicht jede Erkennung, sondern nur gewisse Arten derselben diese Absicht erreichen, sie in einem höhern Grade erreichen helfen, andere aber ihr mehr nachteilig als vorteilhaft sind. Indem nun Aristoteles aus diesem Gesichtspunkte die verschiednen unter drei Hauptstücke gebrachten Teile der tragischen Handlung jeden insbesondere betrachtet und untersucht, welches der beste Glückswechsel, welches die beste Erkennung, welches die beste Behandlung des Leidens sei: so findet sich in Ansehung des erstern, daß derjenige Glückswechsel der beste, das ist, der fähigste, Schrecken und Mitleid zu erwecken und zu befördern, sei, welcher aus dem Bessern in das Schlimmere geschieht; und in Ansehung der letztern, daß diejenige Behandlung des Leidens die beste in dem nämlichen Verstande sei, wenn die Personen, unter welchen das Leiden bevorsteht, einander nicht kennen, aber in ebendem Augenblicke, da dieses Leiden zur Wirklichkeit gelangen soll, einander kennen lernen, so daß es dadurch unterbleibt.

Und dieses soll sich widersprechen? Ich verstehe nicht, wo man die Gedanken haben muß, wenn man hier den geringsten Widerspruch findet. Der Philosoph redet von verschiedenen Teilen: warum soll denn das, was er von diesem Teile behauptet, auch von jenem gelten müssen? Ist denn die möglichste Vollkommenheit des einen notwendig auch die Vollkommenheit des andern? Oder ist die Vollkommenheit eines Teils auch die Vollkommenheit des Ganzen? Wenn der Glückswechsel und das, was Aristoteles unter dem Worte Leiden begreift, zwei verschiedene Dinge sind, wie sie es sind, warum soll sich nicht ganz etwas Verschiedenes von ihnen sagen lassen? Oder ist es unmöglich, daß ein Ganzes Teile von entgegengesetzten Eigenschaften haben kann? Wo sagt Aristoteles, daß die beste Tragödie nichts als die Vorstellung einer Veränderung des Glückes in Unglück sei? Oder wo sagt er, daß die beste Tragödie auf nichts als auf die Erkennung dessen hinauslaufen müsse, an dem eine grausam widernatürliche That verübt werden sollen? Er sagt weder das eine noch das andere von der Tragödie überhaupt, sondern jedes von einem besondern Teile derselben, welcher dem Ende mehr oder weniger nahe liegen, welcher auf den andern mehr oder weniger Einfluß und auch wohl gar keinen haben kann. Der Glückswechsel kann sich mitten in dem Stücke ereignen, und wenn er schon bis an das Ende fortdauert, so macht er doch nicht selbst das Ende; so ist z. E. der Glückswechsel im „Ödip", der sich bereits zum Schlusse des vierten Akts äußert, zu dem aber noch mancherlei Leiden (πάθη) hinzukommen, mit welchen sich eigentlich das Stück schließt. Gleichfalls kann das Leiden mitten in dem Stück zur Vollziehung gelangen sollen und in dem nämlichen Augenblicke durch die Erkennung hintertrieben werden, so daß durch diese Erkennung das Stück nichts weniger als geendet ist; wie in der zweiten „Iphigenia" des Euripides, wo Orestes auch schon in dem vierten Akte von seiner Schwester, die ihn aufzuopfern im Begriffe ist, erkannt wird. Und wie vollkommen wohl jener tragischste Glückswechsel mit der tragischsten Behandlung des Leidens sich in einer und ebenderselben Fabel verbinden lasse,

kann man an der „Merope" selbst zeigen. Sie hat die letztere; aber was hindert es, daß sie nicht auch die erstere haben könnte, wenn nämlich Merope, nachdem sie ihren Sohn unter dem Dolche erkannt, durch ihre Beeiferung, ihn nunmehr auch wider den Polyphont zu schützen, entweder ihr eigenes oder dieses geliebten Sohnes Verderben beförderte? Warum könnte sich dieses Stück nicht ebensowohl mit dem Untergange der Mutter als des Tyrannen schließen? Warum sollte es einem Dichter nicht frei stehen können, um unser Mitleiden gegen eine so zärtliche Mutter auf das Höchste zu treiben, sie durch ihre Zärtlichkeit selbst unglücklich werden zu lassen? Oder warum sollte es ihm nicht erlaubt sein, den Sohn, den er der frommen Rache seiner Mutter entrissen, gleichwohl den Nachstellungen des Tyrannen unterliegen zu lassen? Würde eine solche „Merope" in beiden Fällen nicht wirklich die beiden Eigenschaften des besten Trauerspiels verbinden, die man bei dem Kunstrichter so widersprechend findet?

Ich merke wohl, was das Mißverständnis veranlaßt haben kann. Man hat sich einen Glückswechsel aus dem Bessern in das Schlimmere nicht ohne Leiden, und das durch die Erkennung verhinderte Leiden nicht ohne Glückswechsel denken können. Gleichwohl kann beides gar wohl ohne das andere sein; nicht zu erwähnen, daß auch nicht beides eben die nämliche Person treffen muß, und wenn es die nämliche Person trifft, daß eben nicht beides sich zu der nämlichen Zeit ereignen darf, sondern eines auf das andere folgen, eines durch das andere verursacht werden kann. Ohne dieses zu überlegen, hat man nur an solche Fälle und Fabeln gedacht, in welchen beide Teile entweder zusammenfließen, oder der eine den andern notwendig ausschließt. Daß es dergleichen gibt, ist unstreitig. Aber ist der Kunstrichter deswegen zu tadeln, der seine Regeln in der möglichsten Allgemeinheit abfaßt, ohne sich um die Fälle zu bekümmern, in welchen seine allgemeinen Regeln in Kollision kommen und eine Vollkommenheit der andern aufgeopfert werden muß? Setzt ihn eine solche Kollision mit sich selbst in Widerspruch? Er sagt: dieser Teil der Fabel, wenn er seine

Vollkommenheit haben soll, muß von dieser Beschaffenheit sein, jener von einer andern, und ein dritter wiederum von einer andern. Aber wo hat er gesagt, daß jede Fabel diese Teile alle notwendig haben müsse? Genug für ihn, daß es Fabeln gibt, die sie alle haben können. Wenn eure Fabel aus der Zahl dieser glücklichen nicht ist, wenn sie euch nur den besten Glückswechsel oder nur die beste Behandlung des Leidens erlaubt, so untersucht, bei welchem von beiden ihr am besten überhaupt fahren würdet, und wählt. Das ist es alles!

Neununddreißigstes Stück.

Den 11. September 1767.

Am Ende zwar mag sich Aristoteles widersprochen oder nicht widersprochen haben; Tournemine mag ihn recht verstanden oder nicht recht verstanden haben: die Fabel der „Merope" ist weder in dem einen noch in dem andern Falle so schlechterdings für eine vollkommene tragische Fabel zu erkennen. Denn hat sich Aristoteles widersprochen, so behauptet er ebensowohl gerade das Gegenteil von ihr, und es muß erst untersucht werden, wo er das größere Recht hat, ob dort oder hier. Hat er sich aber, nach meiner Erklärung, nicht widersprochen, so gilt das Gute, was er davon sagt, nicht von der ganzen Fabel, sondern nur von einem einzeln Teile derselben. Vielleicht war der Mißbrauch seines Ansehens bei dem Pater Tournemine auch nur ein bloßer Jesuiterkniff, um uns mit guter Art zu verstehen zu geben, daß eine so vollkommene Fabel, von einem so großen Dichter als Voltaire bearbeitet, notwendig ein Meisterstück werden müssen.

Doch Tournemine und Tournemine — Ich fürchte, meine Leser werden fragen: „Wer ist denn dieser Tournemine? Wir kennen keinen Tournemine." Denn viele dürften ihn wirklich nicht kennen; und manche dürften so fragen, weil sie ihn gar zu gut kennen, wie Montesquieu.[1]

---

[1] Lettres familières.

Sie belieben also, anstatt des Pater Tournemine den Herrn von Voltaire selbst zu substituieren. Denn auch er sucht uns von dem verlornen Stück des Euripides die nämlichen irrigen Begriffe zu machen. Auch er sagt, daß Aristoteles in seiner unsterblichen „Dichtkunst" nicht anstehe, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei. Auch er sagt, daß Aristoteles diesem Coup de Théâtre den Vorzug vor allen andern erteile. Und vom Plutarch versichert er uns gar, daß er dieses Stück des Euripides für das rührendste von allen Stücken desselben gehalten habe[1]. Dieses letztere ist nun gänzlich aus der Luft gegriffen. Denn Plutarch macht von dem Stücke, aus welchem er die Situation der Merope anführt, nicht einmal den Titel namhaft; er sagt weder, wie es heißt, noch wer der Verfasser desselben sei, geschweige, daß er es für das rührendste von allen Stücken des Euripides erkläre.

Aristoteles soll nicht anstehen, zu behaupten, daß die Erkennung der Merope und ihres Sohnes der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne sei! Welche Ausdrücke: nicht anstehen, zu behaupten! Welche Hyperbel: der interessanteste Augenblick der ganzen griechischen Bühne! Sollte man hieraus nicht schließen, Aristoteles gehe mit Fleiß alle interessante Augenblicke, welche ein Trauerspiel haben könne, durch, vergleiche einen mit dem andern, wiege die verschiedenen Beispiele, die er von jedem insbesondere bei allen oder wenigstens den vornehmsten Dichtern gefunden, untereinander ab und thue endlich so dreist als sicher den Ausspruch für diesen Augenblick bei dem Euripides. Gleichwohl ist es nur eine

---

[1] Aristote, dans sa Poëtique immortelle, ne balance pas à dire que la reconnoissance de Mérope et de son fils étaient le moment le plus intéressant de toute la scène Grecque. Il donnait à ce coup de Théâtre la préférance sur tous les autres. Plutarque dit que les Grecs, ce peuple si sensible, frémissaient de crainte que le vieillard, qui devait arrêter le bras de Mérope, n'arrivât pas assez-tôt. Cette pièce, qu'on jouait de son tems, et dont il nous reste très peu de fragmens, lui paraissait la plus touchante de toutes les tragédies d'Euripide etc. Lettre à Mr. Maffei.

einzelne Art von interessanten Augenblicken, wovon er ihn zum Beispiele anführt; gleichwohl ist er nicht einmal das einzige Beispiel von dieser Art. Denn Aristoteles fand ähnliche Beispiele in der „Iphigenia", wo die Schwester den Bruder, und in der „Helle", wo der Sohn die Mutter erkennt, eben da die erstern im Begriffe sind, sich gegen die andern zu vergehen.

Das zweite Beispiel von der Iphigenia ist wirklich aus dem Euripides; und wenn, wie Dacier vermutet, auch die „Helle" ein Werk dieses Dichters gewesen, so wäre es doch sonderbar, daß Aristoteles alle drei Beispiele von einer solchen glücklichen Erkennung gerade bei demjenigen Dichter gefunden hätte, der sich der unglücklichen Peripetie am meisten bediente. Warum zwar sonderbar? Wir haben ja gesehen, daß die eine die andere nicht ausschließt; und obschon in der „Iphigenia" die glückliche Erkennung auf die unglückliche Peripetie folgt und das Stück überhaupt also glücklich sich endet: wer weiß, ob nicht in den beiden andern eine unglückliche Peripetie auf die glückliche Erkennung folgte und sie also völlig in der Manier schlossen, durch die sich Euripides den Charakter des tragischsten von allen tragischen Dichtern verdiente?

Mit der Merope, wie ich gezeigt, war es auf eine doppelte Art möglich; ob es aber wirklich geschehen oder nicht geschehen, läßt sich aus den wenigen Fragmenten, die uns von dem „Kresphontes" übrig sind, nicht schließen. Sie enthalten nichts als Sittensprüche und moralische Gesinnungen, von spätern Schriftstellern gelegentlich angezogen, und werfen nicht das geringste Licht auf die Ökonomie des Stückes[1]. Aus dem einzigen bei dem Polybius, welches eine Anrufung an die Göttin des Friedens ist, scheint zu erhellen, daß zu der Zeit, in welche die Handlung gefallen, die Ruhe in dem Messenischen Staate noch nicht wiederhergestellt gewesen; und aus ein paar andern sollte man fast schließen, daß die Ermordung des Kres-

[1] Dasjenige, welches Dacier anführt (Poétique d'Aristote, Chap. XV. Rem. 23), ohne sich zu erinnern, wo er es gelesen, steht bei dem Plutarch in der Abhandlung „Wie man seine Feinde nützen solle".

phontes und seiner zwei ältern Söhne entweder einen Teil der Handlung selbst ausgemacht habe, oder doch nur kurz vorhergegangen sei; welches beides sich mit der Erkennung des jüngern Sohnes, der erst verschiedene Jahre nachher seinen Vater und seine Brüder zu rächen kam, nicht wohl zusammenreimt. Die größte Schwierigkeit aber macht mir der Titel selbst. Wenn diese Erkennung, wenn diese Rache des jüngern Sohnes der vornehmste Inhalt gewesen: wie konnte das Stück „Kresphontes" heißen? Kresphontes war der Name des Vaters, der Sohn aber hieß nach einigen Äpytus und nach andern Telephontes; vielleicht, daß jenes der rechte und dieses der angenommene Name war, den er in der Fremde führte, um unerkannt und vor den Nachstellungen des Polyphonts sicher zu bleiben. Der Vater muß längst tot sein, wenn sich der Sohn des väterlichen Reiches wieder bemächtigt. Hat man jemals gehört, daß ein Trauerspiel nach einer Person benennt worden, die gar nicht darin vorkömmt? Corneille und Dacier haben sich geschwind über diese Schwierigkeit hinwegzusetzen gewußt, indem sie angenommen, daß der Sohn gleichfalls Kresphont geheißen[1]; aber mit welcher Wahrscheinlichkeit? aus welchem Grunde?

Wenn es indes mit einer Entdeckung seine Richtigkeit hat, mit der sich Maffei schmeichelte, so können wir den Plan des „Kresphontes" ziemlich genau wissen. Er glaubte ihn nämlich bei dem Hyginus in der hundertundvierundachtzigsten Fabel gefunden zu haben[2]. Denn er hält die Fabeln des Hyginus

---

[1] Remarque 22 sur le Chapitre XV de la Poét. d'Arist. Une Mère, qui va tuer son fils, comme Mérope va tuer Cresphonte etc.

[2] — Questa scoperta penso io d'aver fatta, nel leggere la Favola 184 d'Igino, la quale a mio credere altro non è, che l'Argomento di quella Tragedia, in cui si rappresenta interamente la condotta di essa. Sovvienmi, che al primo gettar gli occhi, ch' io feci già in quell' Autore, mi apparve subito nella mente, altro non essere le più di quelle Favole, che gli Argomenti delle Tragedie antiche: mi accertai di ciò col confrontarne alcune poche con le Tragedie, che ancora abbiamo; e appunto in questi giorni, venuta a mano l'ultima edizione d'Igino, mi è stato caro di vedere in un passo

überhaupt größtenteils für nichts als für die Argumente alter Tragödien, welcher Meinung auch schon vor ihm Reinesius gewesen war, und empfiehlt daher den neuern Dichtern, lieber in diesem verfallenen Schachte nach alten tragischen Fabeln zu suchen, als sich neue zu erdichten. Der Rat ist nicht übel und zu befolgen. Auch hat ihn mancher befolgt, ehe ihn Maffei noch gegeben, oder ohne zu wissen, daß er ihn gegeben. Herr Weiß hat den Stoff zu seinem „Thyest" aus dieser Grube geholt, und es wartet da noch mancher auf ein verständiges Auge. Nur möchte es nicht der größte, sondern vielleicht gerade der allerkleinste Teil sein, der in dieser Absicht von dem Werke des Hyginus zu nutzen. Es braucht auch darum gar nicht aus den Argumenten der alten Tragödien zusammengesetzt zu sein; es kann aus eben den Quellen, mittelbar oder unmittelbar, geflossen sein, zu welchen die Tragödienschreiber selbst ihre Zuflucht nahmen. Ja, Hyginus, oder wer sonst die Kompilation gemacht, scheint selbst die Tragödien als abgeleitete verdorbene Bäche betrachtet zu haben, indem er an verschiedenen Stellen das, was weiter nichts als die Glaubwürdigkeit eines tragischen Dichters vor sich hatte, ausdrücklich von der alten echtern Tradition absondert. So erzählt er z. E. die Fabel von der Ino und die Fabel von der Antiopa zuerst nach dieser und darauf in einem besondern Abschnitte nach der Behandlung des Euripides.

---

addotto, come fu anche il Reinesio di tal sentimento. Una miniera è però questa di Tragici Argomenti, che se fosse stata nota a' Poeti, non avrebbero penato tanto in rinvenir soggetti a lor fantasia: io la scoprirò loro di buona voglia, perchè rendano col loro ingegno alla nostra età ciò, che dal tempo invidioso le fu rapito. Merita dunque, almeno per questo capo, alquanto più di considerazione quell' Operetta, anche tal qual l'abbiamo, che da gli Eruditi non è stato creduto: e quanto al discordar talvolta dagli altri Scrittori delle favolose Storie, questa avertenza ce ne addita la ragione, non avendole costui narrate secondo la tradizione, ma conforme i Poeti in proprio uso convertendole, le avean ridotte.

Vierzigstes Stück.

Den 15. September 1767.

Damit will ich jedoch nicht sagen, daß, weil über der hundertundvierundachtzigsten Fabel der Name des Euripides nicht stehe, sie auch nicht aus dem „Kresphont" desselben könne gezogen sein. Vielmehr bekenne ich, daß sie wirklich den Gang und die Verwickelung eines Trauerspieles hat, so daß, wenn sie keines gewesen ist, sie doch leicht eines werden könnte und zwar eines, dessen Plan der alten Simplizität weit näher käme als alle neuere „Meropen". Man urteile selbst: die Erzählung des Hyginus, die ich oben nur verkürzt angeführt, ist nach allen ihren Umständen folgende.

Kresphontes war König von Messenien und hatte mit seiner Gemahlin Merope drei Söhne, als Polyphontes einen Aufstand gegen ihn erregte, in welchem er nebst seinen beiden ältesten Söhnen das Leben verlor. Polyphontes bemächtigte sich hierauf des Reichs und der Hand der Merope, welche während dem Aufruhre Gelegenheit gefunden hatte, ihren dritten Sohn, Namens Telephontes, zu einem Gastfreunde in Ätolien in Sicherheit bringen zu lassen. Je mehr Telephontes heranwuchs, desto unruhiger ward Polyphontes. Er konnte sich nichts Gutes von ihm gewärtigen und versprach also demjenigen eine große Belohnung, der ihn aus dem Wege räumen würde. Dieses erfuhr Telephontes, und da er sich nunmehr fähig fühlte, seine Rache zu unternehmen, so machte er sich heimlich aus Ätolien weg, ging nach Messenien, kam zu dem Tyrannen, sagte, daß er den Telephontes umgebracht habe, und verlangte die von ihm dafür ausgesetzte Belohnung. Polyphontes nahm ihn auf und befahl, ihn so lange in seinem Palaste zu bewirten, bis er ihn weiter ausfragen könne. Telephontes ward also in das Gastzimmer gebracht, wo er vor Müdigkeit einschlief. Indes kam der alte Diener, welchen bisher Mutter und Sohn zu ihren wechselseitigen Botschaften gebraucht, weinend zu Meropen und meldete ihr, daß Telephon-

tes aus Ätolien weg sei, ohne daß man wisse, wo er hingekommen. Sogleich eilt Merope, der es nicht unbekannt geblieben, wessen sich der angekommene Fremde rühme, mit einer Axt nach dem Gastzimmer und hätte ihn im Schlafe unfehlbar umgebracht, wenn nicht der Alte, der ihr dahin nachgefolgt, den Sohn noch zur rechten Zeit erkannt und die Mutter an der Frevelthat verhindert hätte. Nunmehr machten beide gemeinschaftliche Sache, und Merope stellte sich gegen ihren Gemahl ruhig und versöhnt. Polyphontes dünkte sich aller seiner Wünsche gewährt und wollte den Göttern durch ein feierliches Opfer seinen Dank bezeigen. Als sie aber alle um den Altar versammelt waren, führte Telephontes den Streich, mit dem er das Opfertier fällen zu wollen sich stellte, auf den König; der Tyrann fiel, und Telephontes gelangte zu dem Besitze seines väterlichen Reiches[1].

---

[1] In der 184. Fabel des Hyginus, aus welcher obige Erzählung genommen, sind offenbar Begebenheiten ineinander geflossen, die nicht die geringste Verbindung unter sich haben. Sie fängt an mit dem Schicksale des Pentheus und der Agave und endet sich mit der Geschichte der Merope. Ich kann gar nicht begreifen, wie die Herausgeber diese Verwirrung unangemerkt lassen können; es wäre denn, daß sie sich bloß in derjenigen Ausgabe, welche ich vor mir habe (Joannis Schefferi, Hamburgi 1674), befände. Diese Untersuchung überlasse ich dem, der die Mittel dazu bei der Hand hat. Genug, daß hier bei mir die 184. Fabel mit den Worten: quam Licoterses excepit aus sein muß. Das Übrige macht entweder eine besondere Fabel, von der die Anfangsworte verloren gegangen, oder gehört, welches mir das Wahrscheinlichste ist, zu der 137., so daß, beides miteinander verbunden, ich die ganze Fabel von der Merope, man mag sie nun zu der 137. oder zu der 184. machen wollen, folgendermaßen zusammenlesen würde. Es versteht sich, daß in der letztern die Worte: cum qua Polyphontes, occiso Cresphonte, regnum occupavit als eine unnötige Wiederholung mitsamt dem darauf folgenden ejus, welches auch so schon überflüssig ist, wegfallen müßte.

MEROPE.

Polyphontes, Messeniae rex, Cresphontem Aristomachi filium cum interfecisset, ejus imperium et Meropem uxorem possedit. Filium autem infantem Merope mater, quem ex Cresphonte habebat, absconse ad hospitem in Aetoliam mandavit. Hunc Polyphontes maxima cum industria quaerebat, aurumque pollicebatur, si quis eum necasset. Qui postquam ad puberem aetatem venit, capit

Auch hatten schon in dem sechzehnten Jahrhunderte zwei italienische Dichter, Joh. Bapt. Liviera und Pomponio Torelli, den Stoff zu ihren Trauerspielen „Kresphont" und „Merope" aus dieser Fabel des Hyginus genommen und waren sonach, wie Maffei meint, in die Fußtapfen des Euripides getreten, ohne es zu wissen. Doch dieser Überzeugung ungeachtet wollte Maffei selbst sein Werk so wenig zu einer bloßen Divination über den Euripides machen und den verlornen Kresphont in seiner „Merope" wieder aufleben lassen, daß er vielmehr mit Fleiß von verschiednen Hauptzügen dieses vermeintlichen Euripidischen Planes abging und nur die einzige Situation, die ihn vornehmlich darin gerührt hatte, in aller ihrer Ausdehnung zu nutzen suchte.

Die Mutter nämlich, die ihren Sohn so feurig liebte, daß sie sich an dem Mörder desselben mit eigner Hand rächen wollte, brachte ihn auf den Gedanken, die mütterliche Zärtlichkeit überhaupt zu schildern und mit Ausschließung aller andern Liebe durch diese einzige reine und tugendhafte Leidenschaft sein ganzes Stück zu beleben. Was dieser Absicht also nicht vollkommen zusprach, ward verändert; welches besonders die Umstände von Meropens zweiter Verheiratung und von des Sohnes auswärtiger Erziehung treffen mußte. Merope mußte nicht die Gemahlin des Polyphont sein; denn es schien dem Dichter mit der Gewissenhaftigkeit einer so frommen Mutter zu streiten, sich den Umarmungen eines zweiten Mannes überlassen

---

consilium, ut exequatur patris et fratrum mortem. Itaque venit ad regem Polyphontem, aurum petitum, dicens se Cresphontis interfecisse filium et Meropis, Telephontem. Interim rex eum jussit in hospitio manere, ut amplius de eo perquireret. Qui cum per lassitudinem obdormisset, senex qui inter matrem et filium internuncius erat, flens ad Meropem venit, negans eum apud hospitem esse, nec comparere. Merope credens eum esse filii sui interfectorem, qui dormiebat, in Chalcidicum cum securi venit, inscia ut filium suum interficeret, quem senex cognovit, et matrem a scelere retraxit. Merope postquam invenit, occasionem sibi datam esse, ab inimico se ulciscendi, redit cum Polyphonte in gratiam. Rex laetus cum rem divinam faceret, hospes falso simulavit se hostiam percussisse, eumque interfecit, patriumque regnum adeptus est.

zu haben, in dem sie den Mörder ihres ersten kannte, und dessen eigene Erhaltung es erforderte, sich durchaus von allen, welche nähere Ansprüche auf den Thron haben könnten, zu befreien. Der Sohn mußte nicht bei einem vornehmen Gastfreunde seines väterlichen Hauses in aller Sicherheit und Gemächlichkeit, in der völligen Kenntnis seines Standes und seiner Bestimmung erzogen sein; denn die mütterliche Liebe erkaltet natürlicherweise, wenn sie nicht durch die beständigen Vorstellungen des Ungemachs, der immer neuen Gefahren, in welche ihr abwesender Gegenstand geraten kann, gereizt und angestrengt wird. Er mußte nicht in der ausdrücklichen Absicht kommen, sich an dem Tyrannen zu rächen; er muß nicht von Meropen für den Mörder ihres Sohnes gehalten werden, weil er sich selbst dafür ausgibt, sondern weil eine gewisse Verbindung von Zufällen diesen Verdacht auf ihn zieht: denn kennt er seine Mutter, so ist ihre Verlegenheit bei der ersten mündlichen Erklärung aus, und ihr rührender Kummer, ihre zärtliche Verzweiflung hat nicht freies Spiel genug.

Und diesen Veränderungen zufolge kann man sich den Maffeischen Plan ungefähr vorstellen. Polyphontes regiert bereits funfzehn Jahre, und doch fühlt er sich auf dem Throne noch nicht befestigt genug. Denn das Volk ist noch immer dem Hause seines vorigen Königs zugethan und rechnet auf den letzten geretteten Zweig desselben. Die Mißvergnügten zu beruhigen, fällt ihm ein, sich mit Meropen zu verbinden. Er trägt ihr seine Hand an unter dem Vorwande einer wirklichen Liebe. Doch Merope weist ihn mit diesem Vorwande zu empfindlich ab; und nun sucht er durch Drohungen und Gewalt zu erlangen, wozu ihn seine Verstellung nicht verhelfen können. Eben dringt er am schärfsten in sie, als ein Jüngling vor ihn gebracht wird, den man auf der Landstraße über einem Morde ergriffen hat. Ägisth, so nannte sich der Jüngling, hatte nichts gethan, als sein eignes Leben gegen einen Räuber verteidigt; sein Ansehen verrät so viel Adel und Unschuld, seine Rede so viel Wahrheit, daß Merope, die noch außerdem eine gewisse Falte seines Mundes bemerkt, die ihr Gemahl mit ihm gemein

hatte, bewogen wird, den König für ihn zu bitten; und der König begnadigt ihn. Doch gleich darauf vermißt Merope ihren jüngsten Sohn, den sie einem alten Diener, Namens Polydor, gleich nach dem Tode ihres Gemahls anvertraut hatte mit dem Befehle, ihn als sein eigenes Kind zu erziehen. Er hat den Alten, den er für seinen Vater hält, heimlich verlassen, um die Welt zu sehen; aber er ist nirgends wieder aufzufinden. Dem Herze einer Mutter ahnt immer das Schlimmste; auf der Landstraße ist jemand ermordet worden; wie, wenn es ihr Sohn gewesen wäre? So denkt sie und wird in ihrer bangen Vermutung durch verschiedene Umstände, durch die Bereitwilligkeit des Königs, den Mörder zu begnadigen, vornehmlich aber durch einen Ring bestärkt, den man bei dem Ägisth gefunden, und von dem ihr gesagt wird, daß ihn Ägisth dem Erschlagenen abgenommen habe. Es ist dieses der Siegelring ihres Gemahls, den sie dem Polydor mitgegeben hatte, um ihn ihrem Sohne einzuhändigen, wenn er erwachsen und es Zeit sein würde, ihm seinen Stand zu entdecken. Sogleich läßt sie den Jüngling, für den sie vorher selbst gebeten, an eine Säule binden und will ihm das Herz mit eigner Hand durchstoßen. Der Jüngling erinnert sich in diesem Augenblicke seiner Eltern; ihm entfährt der Name Messene; er gedenkt des Verbots seines Vaters, diesen Ort sorgfältig zu vermeiden; Merope verlangt hierüber Erklärung: indem kömmt der König dazu, und der Jüngling wird befreit. So nahe Merope der Erkennung ihres Irrtums war, so tief verfällt sie wiederum darein zurück, als sie sieht, wie höhnisch der König über ihre Verzweiflung triumphiert. Nun ist Ägisth unfehlbar der Mörder ihres Sohnes, und nichts soll ihn vor ihrer Rache schützen. Sie erfährt mit einbrechender Nacht, daß er in dem Vorsaale sei, wo er eingeschlafen, und kömmt mit einer Axt, ihm den Kopf zu spalten; und schon hat sie die Axt zu dem Streiche erhoben, als ihr Polydor, der sich kurz zuvor in ebenden Vorsaal eingeschlichen und den schlafenden Ägisth erkannt hatte, in die Arme fällt. Ägisth erwacht und flieht, und Polydor entdeckt Meropen ihren eigenen Sohn in dem

vermeinten Mörder ihres Sohnes. Sie will ihm nach und würde ihn leicht durch ihre stürmische Zärtlichkeit dem Tyrannen entdeckt haben, wenn sie der Alte nicht auch hiervon zurückgehalten hätte. Mit frühem Morgen soll ihre Vermählung mit dem Könige vollzogen werden; sie muß zu dem Altare, aber sie will eher sterben, als ihre Einwilligung erteilen. Indes hat Polydor auch den Ägisth sich kennen gelehrt; Ägisth eilt in den Tempel, drängt sich durch das Volk, und — das übrige wie bei dem Hyginus.

Einundvierzigstes Stück.

Den 18. September 1767.

Je schlechter es zu Anfange dieses Jahrhunderts mit dem italienischen Theater überhaupt aussah, desto größer war der Beifall und das Zujauchzen, womit die „Merope" des Maffei aufgenommen wurde.

> Cedite Romani scriptores, cedite Graii,
> Nescio quid majus nascitur Oedipode:

schrie Leonardo Adami, der nur noch die ersten zwei Akte in Rom davon gesehen hatte. In Venedig ward 1714 das ganze Karneval hindurch fast kein anderes Stück gespielt als „Merope"; die ganze Welt wollte die neue Tragödie sehen und wieder sehen, und selbst die Operbühnen fanden sich darüber verlassen. Sie ward in einem Jahre viermal gedruckt, und in sechzehn Jahren (von 1714 bis 1730) sind mehr als dreißig Ausgaben in und außer Italien, zu Wien, zu Paris, zu London davon gemacht worden. Sie ward ins Französische, ins Englische, ins Deutsche übersetzt, und man hatte vor, sie mit allen diesen Übersetzungen zugleich drucken zu lassen. Ins Französische war sie bereits zweimal übersetzt, als der Herr von Voltaire sich nochmals darüber machen wollte, um sie auch wirklich auf die französische Bühne zu bringen. Doch er fand bald, daß dieses durch eine eigentliche Übersetzung nicht geschehen könnte, wovon er die Ursachen in dem Schreiben an

den Marquis, welches er nachher seiner eignen „Merope“ vorsetzte, umständlich angibt.

Der Ton, sagt er, sei in der italienischen „Merope“ viel zu naiv und bürgerlich und der Geschmack des französischen Parterres viel zu fein, viel zu verzärtelt, als daß ihm die bloße simple Natur gefallen könne. Es wolle die Natur nicht anders als unter gewissen Zügen der Kunst sehen; und diese Züge müßten zu Paris weit anders als zu Verona sein. Das ganze Schreiben ist mit der äußersten Politesse abgefaßt; Maffei hat nirgends gefehlt; alle seine Nachlässigkeiten und Mängel werden auf die Rechnung seines Nationalgeschmacks geschrieben; es sind wohl noch gar Schönheiten, aber leider nur Schönheiten für Italien. Gewiß, man kann nicht höflicher kritisieren! Aber die verzweifelte Höflichkeit! Auch einem Franzosen wird sie gar bald zur Last, wenn seine Eitelkeit im geringsten dabei leidet. Die Höflichkeit macht, daß wir liebenswürdig scheinen, aber nicht groß; und der Franzose will ebenso groß als liebenswürdig scheinen.

Was folgt also auf die galante Zueignungsschrift des Herrn von Voltaire? Ein Schreiben eines gewissen de la Lindelle, welcher dem guten Maffei ebensoviel Grobheiten sagt, als ihm Voltaire Verbindliches gesagt hatte. Der Stil dieses de la Lindelle ist ziemlich der Voltairische Stil; es ist schade, daß eine so gute Feder nicht mehr geschrieben hat und übrigens so unbekannt geblieben ist. Doch Lindelle sei Voltaire oder sei wirklich Lindelle: wer einen französischen Januskopf sehen will, der vorne auf die einschmeichelndste Weise lächelt und hinten die hämischsten Grimassen schneidet, der lese beide Briefe in einem Zuge. Ich möchte keinen geschrieben haben, am wenigsten aber beide. Aus Höflichkeit bleibt Voltaire diesseit der Wahrheit stehen, und aus Verkleinerungssucht schweift Lindelle bis jenseit derselben. Jener hätte freimütiger und dieser gerechter sein müssen, wenn man nicht auf den Verdacht geraten sollte, daß der nämliche Schriftsteller sich hier unter einem fremden Namen wieder einbringen wollen, was er sich dort unter seinem eigenen vergeben habe.

Voltaire rechne es dem Marquis immer so hoch an, als er will, daß er einer der erstern unter den Italienern sei, welcher Mut und Kraft genug gehabt, eine Tragödie ohne Galanterie zu schreiben, in welcher die ganze Intrige auf der Liebe einer Mutter beruhe und das zärtlichste Interesse aus der reinsten Tugend entspringe. Er beklage es so sehr, als ihm beliebt, daß die falsche Delikatesse seiner Nation ihm nicht erlauben wollen, von den leichtesten natürlichsten Mitteln, welche die Umstände zur Verwicklung darbieten, von den unstudierten, wahren Reden, welche die Sache selbst in den Mund legt, Gebrauch zu machen. Das Pariser Parterre hat unstreitig sehr unrecht, wenn es seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet, durchaus von keinem Ringe auf dem Theater mehr hören will[1]; wenn es seine Dichter daher zwingt, lieber zu jedem andern, auch dem allerunschicklichsten Mittel der Erkennung seine Zuflucht zu nehmen als zu einem Ringe, mit welchem doch die ganze Welt zu allen Zeiten eine Art von Erkennung, eine Art von Versicherung der Person verbunden hat. Es hat sehr unrecht, wenn es nicht will, daß ein junger Mensch, der sich für den Sohn gemeiner Eltern hält und in dem Lande auf Abenteuer ganz allein herumschweift, nachdem er einen Mord verübt, demungeachtet nicht soll für einen Räuber gehalten werden dürfen, weil es voraussieht, daß er der Held des Stückes werden müsse[2]; wenn es beleidigt wird, daß man einem solchen Menschen keinen kostbaren Ring zutrauen will, da doch kein Fähndrich in des Königs Armee sei, der nicht de belles Nippes besitze. Das Pariser Parterre, sage ich, hat in diesen und ähnlichen Fällen unrecht: aber warum muß Voltaire auch in andern Fällen, wo es gewiß nicht unrecht hat, dennoch lieber ihm als dem Maffei unrecht zu geben scheinen wollen? Wenn die französische Höflichkeit gegen Aus-

---

[1] Je n'ai pu me servir comme Mr. Maffei d'un anneau, parce que depuis l'anneau royal dont Boileau se moque dans ses satyres, cela semblerait trop petit sur notre théâtre.

[2] Je n'oserais hazarder de faire prendre un héros pour un voleur, quoique la circonstance où il se trouve autorise cette méprise.

länder darin besteht, daß man ihnen auch in solchen Stücken recht gibt, wo sie sich schämen müßten, recht zu haben, so weiß ich nicht, was beleidigender und einem freien Menschen unanständiger sein kann als diese französische Höflichkeit. Das Geschwätz, welches Maffei seinen alten Polydor von lustigen Hochzeiten, von prächtigen Krönungen, denen er vor diesen beigewohnt, in den Mund legt, und zu einer Zeit in den Mund legt, wenn das Interesse aufs Höchste gestiegen und die Einbildungskraft der Zuschauer mit ganz andern Dingen beschäftigt ist: dieses Nestorische, aber am unrechten Orte Nestorische Geschwätz kann durch keine Verschiedenheit des Geschmacks unter verschiedenen kultivierten Völkern entschuldigt werden; hier muß der Geschmack überall der nämliche sein, und der Italiener hat nicht seinen eignen, sondern hat gar keinen Geschmack, wenn er nicht ebensowohl dabei gähnt und darüber unwillig wird als der Franzose. „Sie haben“, sagt Voltaire zu dem Marquis, „in Ihrer Tragödie jene schöne und rührende Vergleichung des Virgil:

Qualis populea moerens Philomela sub umbra
Amissos queritur foetus — — —

übersetzen und anbringen dürfen. Wenn ich mir so eine Freiheit nehmen wollte, so würde man mich damit in die Epopöe verweisen. Denn Sie glauben nicht, wie streng der Herr ist, dem wir zu gefallen suchen müssen; ich meine unser Publikum. Dieses verlangt, daß in der Tragödie überall der Held und nirgends der Dichter sprechen soll, und meint, daß bei kritischen Vorfällen, in Ratsversammlungen, bei einer heftigen Leidenschaft, bei einer dringenden Gefahr, kein König, kein Minister poetische Vergleichungen zu machen pflege.“ Aber verlangt denn dieses Publikum etwas Unrechtes? meint es nicht, was die Wahrheit ist? Sollte nicht jedes Publikum eben dieses verlangen? eben dieses meinen? Ein Publikum, das anders richtet, verdient diesen Namen nicht; und muß Voltaire das ganze italienische Publikum zu so einem Publico machen wollen, weil er nicht Freimütigkeit genug hat, dem

Dichter gerade heraus zu sagen, daß er hier und an mehrern Stellen luxuriere und seinen eigenen Kopf durch die Tapete stecke? Auch unerwogen, daß ausführliche Gleichnisse überhaupt schwerlich eine schickliche Stelle in dem Trauerspiele finden können, hätte er anmerken sollen, daß jenes Virgilische von dem Maffei äußerst gemißbraucht worden. Bei dem Virgil vermehrt es das Mitleiden, und dazu ist es eigentlich geschickt; bei dem Maffei aber ist es in dem Munde desjenigen, der über das Unglück, wovon es das Bild sein soll, triumphiert, und müßte nach der Gesinnung des Polyphont mehr Hohn als Mitleid erwecken. Auch noch wichtigere und auf das Ganze noch größern Einfluß habende Fehler scheut sich Voltaire nicht, lieber dem Geschmacke der Italiener überhaupt als einem einzeln Dichter aus ihnen zur Last zu legen, und dünkt sich von der allerfeinsten Lebensart, wenn er den Maffei damit tröstet, daß es seine ganze Nation nicht besser verstehe als er; daß seine Fehler die Fehler seiner Nation wären; daß aber Fehler einer ganzen Nation eigentlich keine Fehler wären, weil es ja eben nicht darauf ankomme, was an und für sich gut oder schlecht sei, sondern was die Nation dafür wollte gelten lassen. „Wie hätte ich es wagen dürfen“, fährt er mit einem tiefen Bücklinge, aber auch zugleich mit einem Schnippchen in der Tasche gegen den Marquis fort, „bloße Nebenpersonen so oft miteinander sprechen zu lassen, als Sie gethan haben? Sie dienen bei Ihnen, die interessanten Szenen zwischen den Hauptpersonen vorzubereiten; es sind die Zugänge zu einem schönen Palaste; aber unser ungeduldiges Publikum will sich auf einmal in diesem Palaste befinden. Wir müssen uns also schon nach dem Geschmacke eines Volkes richten, welches sich an Meisterstücken satt gesehen hat und also äußerst verwöhnt ist.“ Was heißt dieses anders als: „Mein Herr Marquis, Ihr Stück hat sehr, sehr viel kalte, langweilige, unnütze Szenen. Aber es sei fern von mir, daß ich Ihnen einen Vorwurf daraus machen sollte! Behüte der Himmel! Ich bin ein Franzose; ich weiß zu leben; ich werde niemandem etwas Unangenehmes unter die Nase reiben. Ohne Zweifel haben Sie

diese kalten, langweiligen, unnützen Szenen mit Vorbedacht, mit allem Fleiße gemacht, weil sie gerade so sind, wie sie Ihre Nation braucht. Ich wünschte, daß ich auch so wohlfeil davon kommen könnte; aber leider ist meine Nation so weit, so weit, daß ich noch viel weiter sein muß, um meine Nation zu befriedigen. Ich will mir darum eben nicht viel mehr einbilden als Sie; aber da jedoch meine Nation die Ihre Nation so sehr übersieht" — Weiter darf ich meine Paraphrasis wohl nicht fortsetzen, denn sonst,

Desinit in piscem mulier formosa superne:

aus der Höflichkeit wird Persiflage (ich brauche dieses französische Wort, weil wir Deutschen von der Sache nichts wissen) und aus der Persiflage dummer Stolz.

Zweiundvierzigstes Stück.

Den 22. September 1767.

Es ist nicht zu leugnen, daß ein guter Teil der Fehler, welche Voltaire als Eigentümlichkeiten des italienischen Geschmacks nur deswegen an seinem Vorgänger zu entschuldigen scheint, um sie der italienischen Nation überhaupt zur Last zu legen, daß, sage ich, diese, und noch mehrere, und noch größere, sich in der „Merope" des Maffei befinden. Maffei hatte in seiner Jugend viel Neigung zur Poesie; er machte mit vieler Leichtigkeit Verse, in allen verschiedenen Stilen der berühmtesten Dichter seines Landes; doch diese Neigung und diese Leichtigkeit beweisen für das eigentliche Genie, welches zur Tragödie erfordert wird, wenig oder nichts. Hernach legte er sich auf die Geschichte, auf Kritik und Altertümer; und ich zweifle, ob diese Studien die rechte Nahrung für das tragische Genie sind. Er war unter Kirchenväter und Diplomen vergraben und schrieb wider die Pfaffe und Basnagen, als er auf gesellschaftliche Veranlassung seine „Merope" vor die Hand nahm und sie in weniger als zwei Monaten zu stande brachte.

Wenn dieser Mann unter solchen Beschäftigungen in so kurzer Zeit ein Meisterstück gemacht hätte, so müßte er der außerordentlichste Kopf gewesen sein; oder eine Tragödie überhaupt ist ein sehr geringfügiges Ding. Was indes ein Gelehrter von gutem klassischen Geschmacke, der so etwas mehr für eine Erholung als für eine Arbeit ansieht, die seiner würdig wäre, leisten kann, das leistete auch er. Seine Anlage ist gesuchter und ausgedrechselter als glücklich; seine Charaktere sind mehr nach den Zergliederungen des Moralisten oder nach bekannten Vorbildern in Büchern als nach dem Leben geschildert; sein Ausdruck zeigt von mehr Phantasie als Gefühl; der Litterator und der Versifikateur läßt sich überall spüren, aber nur selten das Genie und der Dichter.

Als Versifikateur läuft er den Beschreibungen und Gleichnissen zu sehr nach. Er hat verschiedene ganz vortreffliche, wahre Gemälde, die in seinem Munde nicht genug bewundert werden könnten, aber in dem Munde seiner Personen unerträglich sind und in die lächerlichsten Ungereimtheiten ausarten. So ist es z. E. zwar sehr schicklich, daß Ägisth seinen Kampf mit dem Räuber, den er umgebracht, umständlich beschreibt, denn auf diesen Umständen beruht seine Verteidigung; daß er aber auch, wenn er den Leichnam in den Fluß geworfen zu haben bekennt, alle, selbst die allerkleinsten Phänomena malt, die den Fall eines schweren Körpers ins Wasser begleiten, wie er hineinschießt, mit welchem Geräusche er das Wasser zerteilt, das hoch in die Luft spritzt, und wie sich die Flut wieder über ihn zuschließt[1]: das

[1]) Atto I. Sc. III.

— — — — — — In core
Pero mi venne di lanciar nel fiume
Il morto, o semivivo; e con fatica
(Ch' inutil' era per riuscire, e vana)
L'alzai da terra, e in terra rimaneva
Una pozza di sangue: a mezo il ponte
Portailo in fretta, di vermiglia striscia
Sempre rigando il suol; quinci cadere
Col capo in giù il lasciai: piombò, e gran tonfo
S' udì nel profondarsi: in alto salse
Lo spruzzo, e l'onda sopra lui si chiuse.

würde man auch nicht einmal einem kalten, geschwätzigen Advokaten, der für ihn spräche, verzeihen, geschweige ihm selbst. Wer vor seinem Richter steht und sein Leben zu verteidigen hat, dem liegen andere Dinge am Herzen, als daß er in seiner Erzählung so kindisch genau sein könnte.

Als Litterator hat er zu viel Achtung für die Simplizität der alten griechischen Sitten und für das Kostüm bezeigt, mit welchem wir sie bei dem Homer und Euripides geschildert finden, das aber allerdings um etwas, ich will nicht sagen veredelt, sondern unserm Kostüm näher gebracht werden muß, wenn es der Rührung im Trauerspiele nicht mehr schädlich als zuträglich sein soll. Auch hat er zu geflissentlich schöne Stellen aus den Alten nachzuahmen gesucht, ohne zu unterscheiden, aus was für einer Art von Werken er sie entlehnt, und in was für eine Art von Werken er sie überträgt. Nestor ist in der Epopöe ein gesprächiger, freundlicher Alte; aber der nach ihm gebildete Polydor wird in der Tragödie ein alter ekler Salbader. Wenn Maffei dem vermeintlichen Plane des Euripides hätte folgen wollen, so würde uns der Litterator vollends etwas zu lachen gemacht haben. Er hätte es sodann für seine Schuldigkeit geachtet, alle die kleinen Fragmente, die uns von dem „Kresphontes“ übrig sind, zu nutzen und seinem Werke getreulich einzuflechten[1]. Wo er also geglaubt hätte, daß sie sich hinpaßten, hätte er sie als Pfähle aufgerichtet, nach welchen sich der Weg seines Dialogs richten und schlingen müssen. Welcher pedantische Zwang! Und wozu? Sind es nicht diese Sittensprüche, womit man seine Lücken füllt, so sind es andere.

Demungeachtet möchten sich wiederum Stellen finden, wo man wünschen dürfte, daß sich der Litterator weniger vergeſ-

---

[1] Non essendo dunque stato mio pensiero die seguir la Tragedia d'Euripide, non ho cercato per consequenza di porre nella mia que' sentimenti di essa, che son rimasti quà, e là; avendone tradotti cinque versi Cicerone, e recati tre passi Plutarco, e due versi Gellio, e alcuni trovandosene ancora, se la memoria non m'inganna, presso Stobeo.

sen hätte. Z. E. Nachdem die Erkennung vorgegangen und Merope einsieht, in welcher Gefahr sie zweimal gewesen sei, ihren eigenen Sohn umzubringen, so läßt er die Ismene voller Erstaunen ausrufen: „Welche wunderbare Begebenheit, wunderbarer, als sie jemals auf einer Bühne erdichtet worden!“

Con così strani avvenimenti uom forse
Non vide mai favoleggiar le scene.

Maffei hat sich nicht erinnert, daß die Geschichte seines Stücks in eine Zeit fällt, da noch an kein Theater gedacht war: in die Zeit vor dem Homer, dessen Gedichte den ersten Samen des Dramas ausstreuten. Ich würde diese Unachtsamkeit niemanden als ihm aufmutzen, der sich in der Vorrede entschuldigen zu müssen glaubte, daß er den Namen Messene zu seiner Zeit brauche, da ohne Zweifel noch keine Stadt dieses Namens gewesen, weil Homer keiner erwähne. Ein Dichter kann es mit solchen Kleinigkeiten halten, wie er will; nur verlangt man, daß er sich immer gleich bleibt, und daß er sich nicht einmal über etwas Bedenken macht, worüber er ein andermal kühnlich weggeht; wenn man nicht glauben soll, daß er den Anstoß vielmehr aus Unwissenheit nicht gesehen, als nicht sehen wollen. Überhaupt würden mir die angeführten Zeilen nicht gefallen, wenn sie auch keinen Anachronismus enthielten. Der tragische Dichter sollte alles vermeiden, was die Zuschauer an ihre Illusion erinnern kann; denn sobald sie daran erinnert sind, so ist sie weg. Hier scheint es zwar, als ob Maffei die Illusion eher noch bestärken wollen, indem er das Theater ausdrücklich außer dem Theater annehmen läßt; doch die bloßen Worte „Bühne“ und „erdichten“ sind der Sache schon nachteilig und bringen uns geraden Weges dahin, wovon sie uns ab bringen sollen. Dem komischen Dichter ist es eher erlaubt, auf diese Weise seiner Vorstellung Vorstellungen entgegenzusetzen; denn unser Lachen zu erregen, braucht es des Grades der Täuschung nicht, den unser Mitleiden erfordert.

Ich habe schon gesagt, wie hart de la Lindelle dem Maffei mitspielt. Nach seinem Urteil hat Maffei sich mit dem begnügt,

was ihm sein Stoff von selbst anbot, ohne die geringste Kunst dabei anzuwenden; sein Dialog ist ohne alle Wahrscheinlichkeit, ohne allen Anstand und Würde; da ist so viel Kleines und Kriechendes, das kaum in einem Possenspiele, in der Bude des Harlekins zu dulden wäre; alles wimmelt von Ungereimtheiten und Schulschnitzern. „Mit einem Worte", schließt er, „das Werk des Maffei enthält einen schönen Stoff, ist aber ein sehr elendes Stück. Alle Welt kömmt in Paris darin überein, daß man die Vorstellung desselben nicht würde haben aushalten können; und in Italien selbst wird von verständigen Leuten sehr wenig daraus gemacht. Vergebens hat der Verfasser auf seinen Reisen die elendesten Schriftsteller in Sold genommen, seine Tragödie zu übersetzen; er konnte leichter einen Übersetzer bezahlen, als sein Stück verbessern."

So wie es selten Komplimente gibt ohne alle Lügen, so finden sich auch selten Grobheiten ohne alle Wahrheit. Lindelle hat in vielen Stücken wider den Maffei recht, und möchte er doch höflich oder grob sein, wenn er sich begnügte, ihn bloß zu tadeln. Aber er will ihn unter die Füße treten, vernichten, und geht mit ihm so blind als treulos zu Werke. Er schämt sich nicht, offenbare Lügen zu sagen, augenscheinliche Verfälschungen zu begehen, um nur ein recht hämisches Gelächter aufschlagen zu können. Unter drei Streichen, die er thut, geht immer einer in die Luft, und von den andern zweien, die seinen Gegner streifen oder treffen, trifft einer unfehlbar den zugleich mit, dem seine Klopffechterei Platz machen soll, Voltairen selbst. Voltaire scheint dieses auch zum Teil gefühlt zu haben und ist daher nicht saumselig, in der Antwort an Lindellen den Maffei in allen den Stücken zu verteidigen, in welchen er sich zugleich mit verteidigen zu müssen glaubt. Dieser ganzen Korrespondenz mit sich selbst, dünkt mich, fehlt das interessanteste Stück: die Antwort des Maffei. Wenn uns doch auch diese der Herr von Voltaire hätte mitteilen wollen. Oder war sie etwa so nicht, wie er sie durch seine Schmeichelei zu erschleichen hoffte? Nahm sich Maffei etwa die Freiheit, ihm hinwiederum die Eigentümlichkeiten des französischen Geschmacks ins Licht zu

stellen? ihm zu zeigen, warum die französische „Merope" ebensowenig in Italien als die italienische in Frankreich gefallen könne?

Dreiundvierzigstes Stück.

Den 25. September 1767.

So etwas läßt sich vermuten. Doch ich will lieber beweisen, was ich selbst gesagt habe, als vermuten, was andere gesagt haben könnten.

Lindern vors erste ließe sich der Tadel des Lindelle fast in allen Punkten. Wenn Maffei gefehlt hat, so hat er doch nicht immer so plump gefehlt, als uns Lindelle will glauben machen. Er sagt z. E.: Ägisth, wenn ihn Merope nunmehr erstechen wolle, rufe aus: „O mein alter Vater!" und die Königin werde durch dieses Wort: alter Vater, so gerührt, daß sie von ihrem Vorsatze ablasse und auf die Vermutung komme, Ägisth könne wohl ihr Sohn sein. Ist das nicht, setzt er höhnisch hinzu, eine sehr gegründete Vermutung! Denn freilich ist es ganz etwas Sonderbares, daß ein junger Mensch einen alten Vater hat! „Maffei", fährt er fort, „hat mit diesem Fehler, diesem Mangel von Kunst und Genie, einen andern Fehler verbessern wollen, den er in der erstern Ausgabe seines Stückes begangen hatte. Ägisth rief da: Ach, Polydor, mein Vater! Und dieser Polydor war eben der Mann, dem Merope ihren Sohn anvertraut hatte. Bei dem Namen Polydor hätte die Königin gar nicht mehr zweifeln müssen, daß Ägisth ihr Sohn sei; und das Stück wäre aus gewesen. Nun ist dieser Fehler zwar weggeschafft; aber seine Stelle hat ein noch weit gröberer eingenommen." Es ist wahr, in der ersten Ausgabe nennt Ägisth den Polydor seinen Vater; aber in den nachherigen Ausgaben ist von gar keinem Vater mehr die Rede. Die Königin stutzt bloß bei dem Namen Polydor, der den Ägisth gewarnt habe, ja keinen Fuß in das Messenische Gebiete zu setzen. Sie gibt auch ihr Vorhaben darum nicht auf; sie fordert bloß nähere Erklä-

rung; und ehe sie diese erhalten kann, kömmt der König dazu. Der König läßt den Ägisth wieder losbinden, und da er die That, weswegen Ägisth eingebracht worden, billigt und rühmt und sie als eine wahre Heldenthat zu belohnen verspricht, so muß wohl Merope in ihren ersten Verdacht wieder zurückfallen. Kann der ihr Sohn sein, den Polyphontes eben darum belohnen will, weil er ihren Sohn umgebracht habe? Dieser Schluß muß notwendig bei ihr mehr gelten als ein bloßer Name. Sie bereut es nunmehr auch, daß sie eines bloßen Namens wegen, den ja wohl mehrere führen können, mit der Vollziehung ihrer Rache gezaudert habe;

Che dubitar? misera, ed io da un nome
Trattener mi lasciai, quasi un tal nome
Altri aver non potesse —

und die folgenden Äußerungen des Tyrannen können sie nicht anders als in der Meinung vollends bestärken, daß er von dem Tode ihres Sohnes die allerzuverlässigste, gewissesste Nachricht haben müsse. Ist denn das also nun so gar abgeschmackt? Ich finde es nicht. Vielmehr muß ich gestehen, daß ich die Verbesserung des Maffei nicht einmal für sehr nötig halte. Laßt es den Ägisth immerhin sagen, daß sein Vater Polydor heiße! Ob es sein Vater oder sein Freund war, der so hieße und ihn vor Messene warnte, das nimmt einander nicht viel. Genug, daß Merope ohne alle Widerrede das für wahrscheinlicher halten muß, was der Tyrann von ihm glaubt, da sie weiß, daß er ihrem Sohne zu lange, so eifrig nachgestellt, als das, was sie aus der bloßen Übereinstimmung eines Namens schließen könnte. Freilich, wenn sie wüßte, daß sich die Meinung des Tyrannen, Ägisth sei der Mörder ihres Sohnes, auf weiter nichts als ihre eigene Vermutung gründe, so wäre es etwas anders. Aber dieses weiß sie nicht; vielmehr hat sie allen Grund, zu glauben, daß er seiner Sache werde gewiß sein. — Es versteht sich, daß ich das, was man zur Not entschuldigen kann, darum nicht für schön ausgebe; der Poet hätte unstreitig seine Anlage viel feiner machen können. Sondern ich will nur sagen,

daß auch so, wie er sie gemacht hat, Merope noch immer nicht ohne zureichenden Grund handelt, und daß es gar wohl möglich und wahrscheinlich ist, daß Merope in ihrem Vorsatze der Rache verharren und bei der ersten Gelegenheit einen neuen Versuch, sie zu vollziehen, wagen können. Worüber ich mich also beleidigt finden möchte, wäre nicht dieses, daß sie zum zweiten Male ihren Sohn als den Mörder ihres Sohnes zu ermorden kömmt, sondern dieses, daß sie zum zweiten Male durch einen glücklichen ungefähren Zufall daran verhindert wird. Ich würde es dem Dichter verzeihen, wenn er Meropen auch nicht eigentlich nach den Gründen der größern Wahrscheinlichkeit sich bestimmen ließe; denn die Leidenschaft, in der sie ist, könnte auch den Gründen der schwächern das Übergewicht erteilen. Aber das kann ich ihm nicht verzeihen, daß er sich so viel Freiheit mit dem Zufalle nimmt und mit dem Wunderbaren desselben so verschwenderisch ist als mit den gemeinsten, ordentlichsten Begebenheiten. Daß der Zufall einmal der Mutter einen so frommen Dienst erweist, das kann sein; wir wollen es um so viel lieber glauben, je mehr uns die Überraschung gefällt. Aber daß er zum zweiten Male die nämliche Übereilung auf die nämliche Weise verhindern werde, das sieht dem Zufalle nicht ähnlich; ebendieselbe Überraschung wiederholt, hört auf Überraschung zu sein; ihre Einförmigkeit beleidigt, und wir ärgern uns über den Dichter, der zwar ebenso abenteuerlich, aber nicht ebenso mannigfaltig zu sein weiß als der Zufall.

Von den augenscheinlichen und vorsätzlichen Verfälschungen des Lindelle will ich nur zwei anführen. — „Der vierte Akt", sagt er, „fängt mit einer kalten und unnötigen Szene zwischen dem Tyrannen und der Vertrauten der Merope an; hierauf begegnet diese Vertraute, ich weiß selbst nicht wie, dem jungen Ägisth und beredet ihn, sich in dem Vorhause zur Ruhe zu begeben, damit, wenn er eingeschlafen wäre, ihn die Königin mit aller Gemächlichkeit umbringen könne. Er schläft auch wirklich ein, so wie er es versprochen hat. O schön! und die Königin kömmt zum zweiten Male mit einer Axt in der Hand,

um den jungen Menschen umzubringen, der ausdrücklich deswegen schläft. Diese nämliche Situation, zweimal wiederholt, verrät die äußerste Unfruchtbarkeit; und dieser Schlaf des jungen Menschen ist so lächerlich, daß in der Welt nichts lächerlicher sein kann." Aber ist es denn auch wahr, daß ihn die Vertraute zu diesem Schlafe beredet? Das lügt Lindelle[1]. Ägisth trifft die Vertraute an und bittet sie, ihm doch die Ursache zu entdecken, warum die Königin so ergrimmt auf ihn sei. Die Vertraute antwortet, sie wolle ihm gern alles sagen; aber ein wichtiges Geschäfte rufe sie jetzt wo anders hin; er solle einen Augenblick hier verziehen; sie wolle gleich wieder bei ihm sein. Allerdings hat die Vertraute die Absicht, ihn der Königin in die Hände zu liefern; sie beredet ihn zu bleiben, aber nicht zu schlafen; und Ägisth, welcher seinem Versprechen nach bleibt, schläft nicht seinem Versprechen nach, sondern schläft, weil er müde ist, weil es Nacht ist, weil er nicht sieht, wo er die Nacht sonst werde zubringen können als hier[2].

---

[1] Und der Herr von Voltaire gleichfalls. Denn nicht allein Lindelle sagt: Ensuite cette suivante rencontre le jeune Égiste, je ne sais comment, et lui persuade de se reposer dans le vestibule, afin que, quand il sera endormi, la reine puisse le tuer tout à son aise: sondern auch der Herr von Voltaire selbst: La confidente de Mérope engage le jeune Égiste à dormir sur la scène, afin de donner le tems à la reine de venir l'y assassiner. Was aus dieser Übereinstimmung zu schließen ist, brauche ich nicht erst zu sagen. Selten stimmt ein Lügner mit sich selbst überein; und wenn zwei Lügner miteinander übereinstimmen, so ist es gewiß abgeredete Karte.

[2] Atto IV. Sc. II.

Egi. Mà di tanto furor, di tanto affanno
Qual' ebbe mai cagion? — —
Ism. Il tutto
Scoprirti io non ricuso; mà egli è d'uopo
Che qui t'arresti per brev' ora: urgente
Cura or mi chiama altrove.
Egi. Io volontieri
T'attendo quanto vuoi. Ism. Mà non partire
E non far si, ch' io quà ritorni indarno.
Egi. Mia fè dò in pegno; e dove gir dovrei? —

Die zweite Lüge des Lindelle ist von eben dem Schlage. „Merope", sagt er, „nachdem sie der alte Polydor an der Ermordung ihres Sohnes verhindert, fragt ihn, was für eine Belohnung er dafür verlange; und der alte Narr bittet sie, ihn zu verjüngen." Bittet sie, ihn zu verjüngen? „Die Belohnung meines Dienstes", antwortet der Alte, „ist dieser Dienst selbst; ist dieses, daß ich dich vergnügt sehe. Was könntest du mir auch geben? Ich brauche nichts, ich verlange nichts. Eines möchte ich mir wünschen; aber das steht weder in deiner, noch in irgend eines Sterblichen Gewalt, mir zu gewähren: daß mir die Last meiner Jahre, unter welcher ich erliege, erleichtert würde ꝛc.[1] Heißt das: erleichtere du mir diese Last? gib du mir Stärke und Jugend wieder? Ich will gar nicht sagen, daß eine solche Klage über die Ungemächlichkeiten des Alters hier an dem schicklichsten Orte stehe, ob sie schon vollkommen in dem Charakter des Polydor ist. Aber ist denn jede Unschicklichkeit Wahnwitz? Und müßten nicht Polydor und sein Dichter im eigentlichen Verstande wahnwitzig sein, wenn dieser jenem die Bitte wirklich in den Mund legte, die Lindelle ihnen anlügt? — Anlügt! Lügen! Verdienen solche Kleinigkeiten wohl so harte Worte? — Kleinigkeiten? Was dem Lindelle wichtig genug war, darum zu lügen, soll das einem Dritten nicht wichtig genug sein, ihm zu sagen, daß er gelogen hat?

---

[1] Atto IV. Sc. VII.

Mer. Ma quale, ô mio fedel, qual potrò io
Darti già mai mercè, che i merti agguagli?
Pol. Il mio stesso servir fu premio; ed ora
M'è, il vederti contenta, ampia mercede.
Che vuoi tu darmi? io nulla bramo: caro
Sol mi saria ciò, ch' altri dar non puote;
Che scemato mi fosse il grave incarco
De gli anni, che mi stà sù'l capo, e à terra
Il curva, e preme sì, che parmi un monte.

Vierundvierzigstes Stück.

Den 29. September 1767.

Ich komme auf den Tadel des Lindelle, welcher den Voltaire so gut als den Maffei trifft, dem er doch nur allein zugedacht war.

Ich übergehe die beiden Punkte, bei welchen es Voltaire selbst fühlte, daß der Wurf auf ihn zurückpralle. — Lindelle hatte gesagt, daß es sehr schwache und unedle Merkmale wären, aus welchen Merope bei dem Maffei schließe, daß Ägisth der Mörder ihres Sohnes sei. Voltaire antwortet: „Ich kann es Ihnen nicht bergen; ich finde, daß Maffei es viel künstlicher angelegt hat als ich, Meropen glauben zu machen, daß ihr Sohn der Mörder ihres Sohnes sei. Er konnte sich eines Ringes dazu bedienen, und das durfte ich nicht; denn seit dem königlichen Ringe, über den Boileau in seinen Satiren spottet, würde das auf unserm Theater sehr klein scheinen." Aber mußte denn Voltaire eben eine alte Rüstung anstatt des Ringes wählen? Als Narbas das Kind mit sich nahm, was bewog ihn denn, auch die Rüstung des ermordeten Vaters mitzunehmen? Damit Ägisth, wenn er erwachsen wäre, sich keine neue Rüstung kaufen dürfe und sich mit der alten seines Vaters behelfen könne? Der vorsichtige Alte! Ließ er sich nicht auch ein paar alte Kleider von der Mutter mitgeben? Oder geschah es, damit Ägisth einmal an dieser Rüstung erkannt werden könne? So eine Rüstung gab es wohl nicht mehr? Es war wohl eine Familienrüstung, die Vulkan selbst dem Großvater gemacht hatte? Eine undurchdringliche Rüstung? Oder wenigstens mit schönen Figuren und Sinnbildern versehen, an welchen sie Eurykles und Merope nach funfzehn Jahren sogleich wieder erkannten? Wenn das ist, so mußte sie der Alte freilich mitnehmen, und der Herr von Voltaire hat Ursache, ihm verbunden zu sein, daß er unter den blutigen Verwirrungen, bei welchen ein anderer nur an das Kind gedacht hätte, auch zugleich an ein so nützliches Möbel dachte.

Wenn Ägisth schon das Reich seines Vaters verlor, so mußte er doch nicht auch die Rüstung seines Vaters verlieren, in der er jenes wiedererobern konnte. — Zweitens hatte sich Lindelle über den Polyphont des Maffei aufgehalten, der die Merope mit aller Gewalt heiraten will. Als ob der Voltairische das nicht auch wollte! Voltaire antwortet ihm daher: „Weder Maffei noch ich haben die Ursachen dringend genug gemacht, warum Polyphont durchaus Meropen zu seiner Gemahlin verlangt. Das ist vielleicht ein Fehler des Stoffes; aber ich bekenne Ihnen, daß ich einen solchen Fehler für sehr gering halte, wenn das Interesse, welches er hervorbringt, beträchtlich ist.“ Nein, der Fehler liegt nicht in dem Stoffe. Denn in diesem Umstande eben hat Maffei den Stoff verändert. Was brauchte Voltaire diese Veränderung anzunehmen, wenn er seinen Vorteil nicht dabei sah?

Der Punkte sind mehrere, bei welchen Voltaire eine ähnliche Rücksicht auf sich selbst hätte nehmen können; aber welcher Vater sieht alle Fehler seines Kindes? Der Fremde, dem sie in die Augen fallen, braucht darum gar nicht scharfsichtiger zu sein als der Vater; genug, daß er nicht der Vater ist. Gesetzt also, ich wäre dieser Fremde!

Lindelle wirft dem Maffei vor, daß er seine Szenen oft nicht verbinde, daß er das Theater oft leer lasse, daß seine Personen oft ohne Ursache aufträten und abgingen; alles wesentliche Fehler, die man heutzutage auch dem armseligsten Poeten nicht mehr verzeihe. — Wesentliche Fehler dieses? Doch das ist die Sprache der französischen Kunstrichter überhaupt; die muß ich ihm schon lassen, wenn ich nicht ganz von vorne mit ihm anfangen will. So wesentlich oder unwesentlich sie aber auch sein mögen, wollen wir es Lindellen auf sein Wort glauben, daß sie bei den Dichtern seines Volks so selten sind? Es ist wahr, sie sind es, die sich der größten Regelmäßigkeit rühmen; aber sie sind es auch, die entweder diesen Regeln eine solche Ausdehnung geben, daß es sich kaum mehr der Mühe verlohnt, sie als Regeln vorzutragen, oder sie auf eine solche linke und gezwungene Art beobachten, daß es weit mehr beleidigt,

sie so beobachtet zu sehen, als gar nicht[1]. Besonders ist Voltaire ein Meister, sich die Fesseln der Kunst so leicht, so weit zu machen, daß er alle Freiheit behält, sich zu bewegen, wie er will; und doch bewegt er sich oft so plump und schwer und macht so ängstliche Verdrehungen, daß man meinen sollte, jedes Glied von ihm sei an ein besonderes Klotz geschmiedet. Es kostet mir Überwindung, ein Werk des Genies aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten; doch da es bei der gemeinen Klasse von Kunstrichtern noch so sehr Mode ist, es fast aus keinem andern als aus diesem zu betrachten; da es der ist, aus welchem die Bewunderer des französischen Theaters das lauteste Geschrei erheben: so will ich doch erst genauer hinsehen, ehe ich in ihr Geschrei mit einstimme.

1) Die Szene ist zu Messene in dem Palaste der Merope. Das ist gleich anfangs die strenge Einheit des Ortes nicht, welche nach den Grundsätzen und Beispielen der Alten ein Hedelin verlangen zu können glaubte. Die Szene muß kein

---

[1] Dieses war zum Teil schon das Urteil unsers Schlegels. „Die Wahrheit zu gestehen", sagt er in seinen Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters, „beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe großenteils viel besser als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten. Darauf kömmt gerade am allerwenigsten an, daß das Gemälde der Szenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden und nicht vielmehr an denjenigen geblieben sind, wo sie vorhin waren; wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause wäre, in aller Gelassenheit mit sich selbst oder mit einem Vertrauten gesprochen, ohne daß dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Weise entschuldigt wird; kurz, wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: so würde der Verfasser des Schauspiels am besten gethan haben, anstatt der Worte ‚der Schauplatz ist ein Saal in Climenens Hause' unter das Verzeichnis seiner Personen zu setzen: ‚der Schauplatz ist auf dem Theater'. Oder, im Ernste zu reden, es würde weit besser gewesen sein, wenn der Verfasser nach dem Gebrauche der Engländer die Szene aus dem Hause des einen in das Haus eines andern verlegt und also den Zuschauer seinem Helden nachgeführt hätte, als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu Gefallen an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat"

ganzer Palast, sondern nur ein Teil des Palastes sein, wie ihn das Auge aus einem und eben demselben Standorte zu übersehen fähig ist. Ob sie ein ganzer Palast oder eine ganze Stadt oder eine ganze Provinz ist, das macht im Grunde einerlei Ungereimtheit. Doch schon Corneille gab diesem Gesetze, von dem sich ohnedem kein ausdrückliches Gebot bei den Alten findet, die weitere Ausdehnung und wollte, daß eine einzige Stadt zur Einheit des Ortes hinreichend sei. Wenn er seine besten Stücke von dieser Seite rechtfertigen wollte, so mußte er wohl so nachgebend sein. Was Corneillen aber erlaubt war, das muß Voltairen recht sein. Ich sage also nichts dagegen, daß eigentlich die Szene bald in dem Zimmer der Königin, bald in dem oder jenem Saale, bald in dem Vorhofe, bald nach dieser, bald nach einer andern Aussicht muß gedacht werden. Nur hätte er bei diesen Abwechselungen auch die Vorsicht gebrauchen sollen, die Corneille dabei empfahl: sie müssen nicht in dem nämlichen Akte, am wenigsten in der nämlichen Szene angebracht werden. Der Ort, welcher zu Anfange des Akts ist, muß durch diesen ganzen Akt dauern, und ihn vollends in eben derselben Szene abändern oder auch nur erweitern oder verengern, ist die äußerste Ungereimtheit von der Welt. — Der dritte Akt der „Merope" mag auf einem freien Platze, unter einem Säulengange oder in einem Saale spielen, in dessen Vertiefung das Grabmal des Kresphontes zu sehen, an welchem die Königin den Ägisth mit eigner Hand hinrichten will: was kann man sich armseliger vorstellen, als daß, mitten in der vierten Szene, Eurykles, der den Ägisth wegführt, diese Vertiefung hinter sich zuschließen muß? Wie schließt er sie zu? Fällt ein Vorhang hinter ihm nieder? Wenn jemals auf einen Vorhang das, was Hedelin von dergleichen Vorhängen überhaupt sagt, gepaßt hat, so ist es auf diesen[1]; besonders wenn

[1] On met des rideaux qui se tirent et retirent, pour faire que les Acteurs paroissent et disparoissent selon la nécessité du Sujet — ces rideaux ne sont bons qu'à faire des couvertures pour berner ceux qui les ont inventéz, et ceux qui les approuvent. Pratique du Théâtre, Liv. II. chap. 6.

man zugleich die Ursache erwägt, warum Ägisth, so plötzlich abgeführt, durch diese Maschinerie so augenblicklich aus dem Gesichte gebracht werden muß, von der ich hernach reden will. — Eben so ein Vorhang wird in dem fünften Akte aufgezogen. Die ersten sechs Szenen spielen in einem Saale des Palastes, und mit der siebenten erhalten wir auf einmal die offene Aussicht in den Tempel, um einen toten Körper in einem blutigen Rocke sehen zu können. Durch welches Wunder? Und war dieser Anblick dieses Wunders wohl wert? Man wird sagen, die Thüren dieses Tempels eröffnen sich auf einmal, Merope bricht auf einmal mit dem ganzen Volke heraus, und dadurch erlangen wir die Einsicht in denselben. Ich verstehe; dieser Tempel war Ihro verwitweten Königlichen Majestät Schloßkapelle, die gerade an den Saal stieß und mit ihm Kommunikation hatte, damit Allerhöchstdieselben jederzeit trocknes Fußes zu dem Orte ihrer Andacht gelangen konnten. Nur sollten wir sie dieses Weges nicht allein herauskommen, sondern auch hereingehen sehen, wenigstens den Ägisth, der am Ende der vierten Szene zu laufen hat und ja den kürzesten Weg nehmen muß, wenn er acht Zeilen darauf seine That schon vollbracht haben soll.

Fünfundvierzigstes Stück.

Den 2. Oktober 1767.

2) Nicht weniger bequem hat es sich der Herr von Voltaire mit der Einheit der Zeit gemacht. Man denke sich einmal alles das, was er in seiner „Merope" vorgehen läßt, an einem Tage geschehen und sage, wie viel Ungereimtheiten man sich dabei denken muß. Man nehme immer einen völligen natürlichen Tag; man gebe ihm immer die dreißig Stunden, auf die Corneille ihn auszudehnen erlauben will. Es ist wahr, ich sehe zwar keine physikalische Hindernisse, warum alle die Begebenheiten in diesem Zeitraume nicht hätten geschehen können, aber desto mehr moralische. Es ist freilich nicht unmöglich, daß man

innerhalb zwölf Stunden um ein Frauenzimmer anhalten und mit ihr getraut sein kann, besonders, wenn man es mit Gewalt vor den Priester schleppen darf. Aber wenn es geschieht, verlangt man nicht, eine so gewaltsame Beschleunigung durch die allertriftigsten und dringendsten Ursachen gerechtfertigt zu wissen? Findet sich hingegen auch kein Schatten von solchen Ursachen, wodurch soll uns, was bloß physikalischerweise möglich ist, denn wahrscheinlich werden? Der Staat will sich einen König wählen; Polyphont und der abwesende Ägisth können allein dabei in Betrachtung kommen; um die Ansprüche des Ägisth zu vereiteln, will Polyphont die Mutter desselben heiraten; an ebendemselben Tage, da die Wahl geschehen soll, macht er ihr den Antrag; sie weist ihn ab; die Wahl geht vor sich und fällt für ihn aus; Polyphont ist also König, und man sollte glauben, Ägisth möge nunmehr erscheinen, wenn er wolle, der neuerwählte König könne es vors erste mit ihm ansehen. Nichts weniger; er besteht auf der Heirat und besteht darauf, daß sie noch desselben Tages vollzogen werden soll, eben des Tages, an dem er Meropen zum ersten Male seine Hand angetragen, eben des Tages, da ihn das Volk zum Könige ausgerufen. Ein so alter Soldat und ein so hitziger Freier! Aber seine Freierei ist nichts als Politik. Desto schlimmer, diejenige, die er in sein Interesse verwickeln will, so zu mißhandeln! Merope hatte ihm ihre Hand verweigert, als er noch nicht König war, als sie glauben mußte, daß ihm ihre Hand vornehmlich auf den Thron verhelfen sollte; aber nun ist er König und ist es geworden, ohne sich auf den Titel ihres Gemahls zu gründen; er wiederhole seinen Antrag, und vielleicht gibt sie es näher; er lasse ihr Zeit, den Abstand zu vergessen, der sich ehedem zwischen ihnen befand, sich zu gewöhnen, ihn als ihresgleichen zu betrachten, und vielleicht ist nur kurze Zeit dazu nötig. Wenn er sie nicht gewinnen kann, was hilft es ihn, sie zu zwingen? Wird es ihren Anhängern unbekannt bleiben, daß sie gezwungen worden? Werden sie ihn nicht auch darum hassen zu müssen glauben? Werden sie nicht auch darum dem Ägisth, sobald er sich zeigt, beizutreten und in seiner Sache zu-

gleich die Sache seiner Mutter zu betreiben sich für verbunden achten? Vergebens, daß das Schicksal dem Tyrannen, der ganzer funfzehn Jahr sonst so bedächtlich zu Werke gegangen, diesen Ägisth nun selbst in die Hände liefert und ihm dadurch ein Mittel, den Thron ohne alle Ansprüche zu besitzen, anbietet, das weit kürzer, weit unfehlbarer ist als die Verbindung mit seiner Mutter: es soll und muß geheiratet sein, und noch heute, und noch diesen Abend; der neue König will bei der alten Königin noch diese Nacht schlafen, oder es geht nicht gut. Kann man sich etwas Komischeres denken? In der Vorstellung, meine ich; denn daß es einem Menschen, der nur einen Funken von Verstande hat, einkommen könne, wirklich so zu handeln, widerlegt sich von selbst. Was hilft es nun also dem Dichter, daß die besondern Handlungen eines jeden Akts zu ihrer wirklichen Ereignung ungefähr nicht viel mehr Zeit brauchen würden, als auf die Vorstellung dieses Akts geht; und daß diese Zeit mit der, welche auf die Zwischenakte gerechnet werden muß, noch lange keinen völligen Umlauf der Sonne erfordert: hat er darum die Einheit der Zeit beobachtet? Die Worte dieser Regel hat er erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was er an einem Tage thun läßt, kann zwar an einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage thun. Es ist an der physischen Einheit der Zeit nicht genug; es muß auch die moralische dazu kommen, deren Verletzung allen und jeden empfindlich ist, anstatt daß die Verletzung der erstern, ob sie gleich meistens eine Unmöglichkeit involviert, dennoch nicht immer so allgemein anstößig ist, weil diese Unmöglichkeit vielen unbekannt bleiben kann. Wenn z. E. in einem Stücke von einem Orte zum andern gereist wird und diese Reise allein mehr als einen ganzen Tag erfordert, so ist der Fehler nur denen merklich, welche den Abstand des einen Ortes von dem andern wissen. Nun aber wissen nicht alle Menschen die geographischen Distanzen; aber alle Menschen können es an sich selbst merken, zu welchen Handlungen man sich einen Tag, und zu welchen man sich mehrere nehmen sollte. Welcher Dichter also die physische Einheit der Zeit nicht anders

als durch Verletzung der moralischen zu beobachten versteht und sich kein Bedenken macht, diese jener aufzuopfern, der versteht sich sehr schlecht auf seinen Vorteil und opfert das Wesentlichere dem Zufälligen auf. — Maffei nimmt doch wenigstens noch eine Nacht zu Hülfe, und die Vermählung, die Polyphont der Merope heute andeutet, wird erst den Morgen darauf vollzogen. Auch ist es bei ihm nicht der Tag, an welchem Polyphont den Thron besteigt; die Begebenheiten pressen sich folglich weniger; sie eilen, aber sie übereilen sich nicht. Voltairens Polyphont ist ein Ephemeron von einem Könige, der schon darum den zweiten Tag nicht zu regieren verdient, weil er den ersten seine Sache so gar albern und dumm anfängt.

3) Maffei, sagt Lindelle, verbinde öfters die Szenen nicht, und das Theater bleibe leer — ein Fehler, den man heutzutage auch den geringsten Poeten nicht verzeihe. „Die Verbindung der Szenen", sagt Corneille, „ist eine große Zierde eines Gedichts, und nichts kann uns von der Stetigkeit der Handlung besser versichern als die Stetigkeit der Vorstellung. Sie ist aber doch nur eine Zierde und keine Regel; denn die Alten haben sich ihr nicht immer unterworfen ꝛc." Wie? ist die Tragödie bei den Franzosen seit ihrem großen Corneille so viel vollkommener geworden, daß das, was dieser bloß für eine mangelnde Zierde hielt, nunmehr ein unverzeihlicher Fehler ist? Oder haben die Franzosen seit ihm das Wesentliche der Tragödie noch mehr verkennen gelernt, daß sie auf Dinge einen so großen Wert legen, die im Grunde keinen haben? Bis uns diese Frage entschieden ist, mag Corneille immer wenigstens ebenso glaubwürdig sein als Lindelle; und was nach jenem also eben noch kein ausgemachter Fehler bei dem Maffei ist, mag gegen den minder streitigen des Voltaire aufgehen, nach welchem er das Theater öfters länger voll läßt, als es bleiben sollte. Wenn z. E. in dem ersten Akte Polyphont zu der Königin kömmt und die Königin mit der dritten Szene abgeht, mit was für Recht kann Polyphont in dem Zimmer der Königin verweilen? Ist dieses Zimmer der Ort, wo er sich gegen

seinen Vertrauten so frei herauslassen sollte? Das Bedürfnis des Dichters verrät sich in der vierten Szene gar zu deutlich, in der wir zwar Dinge erfahren, die wir notwendig wissen müssen, nur daß wir sie an einem Orte erfahren, wo wir es nimmermehr erwartet hätten.

4) Maffei motiviert das Auftreten und Abgehen seiner Personen oft gar nicht, — und Voltaire motiviert es ebenso oft falsch, welches wohl noch schlimmer ist. Es ist nicht genug, daß eine Person sagt, warum sie kömmt, man muß auch aus der Verbindung einsehen, daß sie darum kommen müssen. Es ist nicht genug, daß sie sagt, warum sie abgeht, man muß auch in dem Folgenden sehen, daß sie wirklich darum abgegangen ist. Denn sonst ist das, was ihr der Dichter desfalls in den Mund legt, ein bloßer Vorwand und keine Ursache. Wenn z. E. Eurykles in der dritten Szene des zweiten Akts abgeht, um, wie er sagt, die Freunde der Königin zu versammeln, so müßte man von diesen Freunden und von dieser ihrer Versammlung auch hernach etwas hören. Da wir aber nichts davon zu hören bekommen, so ist sein Vorgeben ein schülerhaftes Peto veniam exeundi, mit der ersten besten Lüge, die dem Knaben einfällt. Er geht nicht ab, um das zu thun, was er sagt, sondern um ein paar Zeilen darauf mit einer Nachricht wiederkommen zu können, die der Poet durch keinen andern erteilen zu lassen wußte. Noch ungeschickter geht Voltaire mit dem Schlusse ganzer Akte zu Werke. Am Ende des dritten sagt Polyphont zu Meropen, daß der Altar ihrer erwarte, daß zu ihrer feierlichen Verbindung schon alles bereit sei, und so geht er mit einem „Venez, Madame" ab. Madame aber folgt ihm nicht, sondern geht mit einer Exklamation zu einer andern Kulisse hinein, worauf Polyphont den vierten Akt wieder anfängt und nicht etwa seinen Unwillen äußert, daß ihm die Königin nicht in den Tempel gefolgt ist (denn er irrte sich, es hat mit der Trauung noch Zeit), sondern wiederum mit seinem Erox Dinge plaudert, über die er nicht hier, über die er zu Hause in seinem Gemache mit ihm hätte schwatzen sollen. Nun schließt auch der vierte Akt und schließt vollkommen wie der dritte.

Polyphont citiert die Königin nochmals nach dem Tempel, Merope selbst schreit:

Courons tous vers le temple où m'attend mon outrage;

und zu den Opferpriestern, die sie dahin abholen sollen, sagt sie:

Vous venez à l'autel entrainer la victime.

Folglich werden sie doch gewiß zu Anfange des fünften Akts in dem Tempel sein, wo sie nicht schon gar wieder zurück sind? Keines von beiden; gut Ding will Weile haben; Polyphont hat noch etwas vergessen und kömmt noch einmal wieder und schickt auch die Königin noch einmal wieder. Vortrefflich! Zwischen dem dritten und vierten und zwischen dem vierten und fünften Akte geschieht demnach nicht allein das nicht, was geschehen sollte, sondern es geschieht auch platterdings gar nichts, und der dritte und vierte Akt schließen bloß, damit der vierte und fünfte wieder anfangen können.

Sechsundvierzigstes Stück.

Den 6. Oktober 1767.

Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden, ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen; dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.

Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz und die Zeit auf einen und den-

selben Tag einschränken. Dieser Einschränkung unterwarfen sie sich denn auch bona fide; aber mit einer Biegsamkeit, mit einem Verstande, daß sie unter neun Malen siebenmal weit mehr dabei gewannen als verloren. Denn sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß sein, die Handlung selbst so zu simplifiieren, alles überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, die durch die wilden Intrigen der spanischen Stücke schon verwöhnt waren, ehe sie die griechische Simplizität kennen lernten, betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters dieses sei, so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen nicht Mut genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Orts führten sie einen unbestimmten Ort ein, unter dem man sich bald den, bald jenen einbilden könne; genug, wenn diese Orte zusammen nur nicht gar zu weit auseinander lägen und keiner eine besondere Verzierung bedürfe, sondern die nämliche Verzierung ungefähr dem einen so gut als dem andern zukommen könne. Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter; und eine gewisse Zeit, in der man von keinem Aufgehen und Untergehen der Sonne hörte, in der niemand zu Bette ging, wenigstens nicht öfterer als einmal zu Bette ging, mochte sich doch sonst noch so viel und mancherlei darin ereignen, ließen sie für einen Tag gelten.

Niemand würde ihnen dieses verdacht haben; denn unstreitig lassen sich auch so noch vortreffliche Stücke machen, und das Sprichwort sagt: „Bohre das Brett, wo es am dünnsten ist." — Aber ich muß meinen Nachbar nur auch da bohren lassen. Ich muß ihm nicht immer nur die dickeste Kante, den astigsten Teil des Brettes zeigen und schreien: Da bohre mir durch! da pflege ich durchzubohren! — Gleichwohl schreien die französischen Kunstrichter alle so, besonders wenn sie auf die dramatischen Stücke der Engländer kommen. Was für ein Aufhebens machen sie von der Regelmäßigkeit, die sie sich so unendlich erleichtert haben! — Doch mir ekelt, mich bei diesen Elementen länger aufzuhalten.

Möchten meinetwegen Voltairens und Maffeis „Merope" acht Tage dauern und an sieben Orten in Griechenland spielen! Möchten sie aber auch nur die Schönheiten haben, die mich diese Pedanterien vergessen machen!

Die strengste Regelmäßigkeit kann den kleinsten Fehler in den Charakteren nicht aufwiegen. Wie abgeschmackt Polyphont bei dem Maffei öfters spricht und handelt, ist Lindellen nicht entgangen. Er hat recht, über die heillosen Maximen zu spotten, die Maffei seinem Tyrannen in den Mund legt. Die Edelsten und Besten des Staats aus dem Wege zu räumen; das Volk in alle die Wollüste zu versenken, die es entkräften und weibisch machen können; die größten Verbrechen unter dem Scheine des Mitleids und der Gnade ungestraft zu lassen ꝛc.: wenn es einen Tyrannen gibt, der diesen unsinnigen Weg zu regieren einschlägt, wird er sich dessen auch rühmen? So schildert man die Tyrannen in einer Schulübung; aber so hat noch keiner von sich selbst gesprochen[1]. — Es ist wahr, so gar frostig

[1] Atto III. Sc. II:

— — — — — — Quando
Saran da poi sopiti alquanto, e queti
Gli animi, l'arte del regnar mi giovi.
Per mute oblique vie n'andranno a Stige
L'alme più audaci, e generose. A i vizi
Per cui vigor si abbatte, ardir si toglie
Il freno allargherò. Lunga clemenza

und wahnwitzig läßt Voltaire seinen Polyphont nicht deklamieren; aber mitunter läßt er ihn doch auch Dinge sagen, die gewiß kein Mann von dieser Art über die Zunge bringt. Z. E.

Des Dieux quelquefois la longue patience
Fait sur nous à pas lents descendre la vengence —

Ein Polyphont sollte diese Betrachtung wohl machen; aber er macht sie nie. Noch weniger wird er sie in dem Augenblicke machen, da er sich zu neuen Verbrechen aufmuntert:

Eh bien, encore ce crime! —

Wie unbesonnen und in den Tag hinein er gegen Meropen handelt, habe ich schon berührt. Sein Betragen gegen den Ägisth sieht einem ebenso verschlagenen als entschlossenen Manne, wie ihn uns der Dichter von Anfange schildert, noch weniger ähnlich. Ägisth hätte bei dem Opfer gerade nicht erscheinen müssen. Was soll er da? Ihm Gehorsam schwören? In den Augen des Volks? Unter dem Geschrei seiner verzweifelnden Mutter? Wird da nicht unfehlbar geschehen, was er zuvor selbst besorgte?[1]

Con pompa di pietà farò, che splenda
Su i delinquenti; a i gran delitti invito,
Onde restino i buoni esposti, e paghi
Renda gl' iniqui la licenza; ed onde
Poi fra se distruggendosi, in crudeli
Gare private il lor furor si stempri.
Udrai sovente risonar gli editti,
E raddopiar le leggi, che al sovrano
Giovan servate, e transgredite. Udrai
Correr minaccia ognor di guerra esterna;
Ond' io n'andrò su l'atterrita plebe
Sempre crescendo i pesi, e peregrine
Milizie introdurrò. —

[1] Acte I. Sc. 4.
Si ce fils, tant pleuré, dans Messène est produit,
De quinze ans de travaux j'ai perdu tout le fruit.
Crois-moi, ces préjugés de sang et de naissance
Revivrons dans les coeurs, y prendront sa défense.
Le souvenir du père, et cent rois pour ayeux,
Cet honneur prétendu d'être issu de nos Dieux;
Le cris, le désespoir d'une mère éplorée,
Détruiront ma puissance encor mal assurée.

Er hat sich für seine Person alles von dem Ägisth zu versehen; Ägisth verlangt nur sein Schwert wieder, um den ganzen Streit zwischen ihnen mit eins zu entscheiden; und diesen tollkühnen Ägisth läßt er sich an dem Altare, wo das erste das beste, was ihm in die Hand fällt, ein Schwert werden kann, so nahe kommen? Der Polyphont des Maffei ist von diesen Ungereimtheiten frei; denn dieser kennt den Ägisth nicht und hält ihn für seinen Freund. Warum hätte Ägisth sich ihm also bei dem Altare nicht nähern dürfen? Niemand gab auf seine Bewegungen acht; der Streich war geschehen und er zu dem zweiten schon bereit, ehe es noch einem Menschen einkommen konnte, den ersten zu rächen.

„Merope", sagt Lindelle, „wenn sie bei dem Maffei erfährt, daß ihr Sohn ermordet sei, will dem Mörder das Herz aus dem Leibe reißen und es mit ihren Zähnen zerfleischen[1]. Das heißt, sich wie eine Kannibalin und nicht wie eine betrübte Mutter ausdrücken; das Anständige muß überall beobachtet werden." Ganz recht; aber obgleich die französische Merope delikater ist, als daß sie so in ein rohes Herz ohne Salz und Schmalz beißen sollte, so dünkt mich doch, ist sie im Grunde ebensogut Kannibalin als die italienische.

Siebenundvierzigstes Stück.

Den 9. Oktober 1767.

Und wie das? — Wenn es unstreitig ist, daß man den Menschen mehr nach seinen Thaten als nach seinen Reden richten muß; daß ein rasches Wort, in der Hitze der Leidenschaft ausgestoßen, für seinen moralischen Charakter wenig,

---

[1] Atto II. Sc. 6.

Quel scelerato in mio poter vorrei
Per trarne prima, s'ebbe parte in questo
Assassinio il tiranno; io voglio poi
Con una scure spalancargli il petto,
Voglio strappargli il cor, voglio co' denti
Lacerarlo, e sbranarlo — — — —

eine überlegte kalte Handlung aber alles beweist: so werde ich wohl recht haben. Merope, die sich in der Ungewißheit, in welcher sie von dem Schicksale ihres Sohnes ist, dem bangsten Kummer überläßt, die immer das Schrecklichste besorgt und in der Vorstellung, wie unglücklich ihr abwesender Sohn vielleicht sei, ihr Mitleid über alle Unglückliche erstreckt, ist das schöne Ideal einer Mutter. Merope, die in dem Augenblicke, da sie den Verlust des Gegenstandes ihrer Zärtlichkeit erfährt, von ihrem Schmerze betäubt dahin sinkt und plötzlich, sobald sie den Mörder in ihrer Gewalt hört, wieder aufspringt und tobt und wütet und die blutigste, schrecklichste Rache an ihm zu vollziehen droht und wirklich vollziehen würde, wenn er sich eben unter ihren Händen befände: ist eben dieses Ideal, nur in dem Stande einer gewaltsamen Handlung, in welchem es an Ausdruck und Kraft gewinnt, was es an Schönheit und Rührung verloren hat. Aber Merope, die sich zu dieser Rache Zeit nimmt, Anstalten dazu vorkehrt, Feierlichkeiten dazu anordnet und selbst die Henkerin sein, nicht töten, sondern martern, nicht strafen, sondern ihre Augen an der Strafe weiden will: ist das auch noch eine Mutter? Freilich wohl, aber eine Mutter, wie wir sie uns unter den Kannibalinnen denken, eine Mutter, wie es jede Bärin ist. — Diese Handlung der Merope gefalle, wem da will; mir sage er es nur nicht, daß sie ihm gefällt, wenn ich ihn nicht ebensosehr verachten als verabscheuen soll.

Vielleicht dürfte der Herr von Voltaire auch dieses zu einem Fehler des Stoffes machen; vielleicht dürfte er sagen, Merope müsse ja wohl den Ägisth mit eigner Hand umbringen wollen, oder der ganze Coup de Théâtre, den Aristoteles so sehr anpreise, der die empfindlichen Athenienser ehedem so sehr entzückt habe, falle weg. Aber der Herr von Voltaire würde sich wiederum irren und die willkürlichen Abweichungen des Maffei abermals für den Stoff selbst nehmen. Der Stoff erfordert zwar, daß Merope den Ägisth mit eigner Hand ermorden will; allein er erfordert nicht, daß sie es mit aller Überlegung thun muß. Und so scheint sie es auch bei dem Euripides nicht gethan zu haben, wenn wir anders die Fabel des Hyginus

für den Auszug seines Stücks annehmen dürfen. Der Alte kömmt und sagt der Königin weinend, daß ihm ihr Sohn weggekommen; eben hatte sie gehört, daß ein Fremder angelangt sei, der sich rühme, ihn umgebracht zu haben, und daß dieser Fremde ruhig unter ihrem Dache schlafe; sie ergreift das erste, das beste, was ihr in die Hände fällt, eilt voller Wut nach dem Zimmer des Schlafenden, der Alte ihr nach, und die Erkennung geschieht in dem Augenblicke, da das Verbrechen geschehen sollte. Das war sehr simpel und natürlich, sehr rührend und menschlich! Die Athenienser zitterten für den Ägisth, ohne Meropen verabscheuen zu dürfen. Sie zitterten für Meropen selbst, die durch die gutartigste Übereilung Gefahr lief, die Mörderin ihres Sohnes zu werden. Maffei und Voltaire aber machen mich bloß für den Ägisth zittern; denn auf ihre Merope bin ich so ungehalten, daß ich es ihr fast gönnen möchte, sie vollführte den Streich. Möchte sie es doch haben! Kann sie sich Zeit zur Rache nehmen, so hätte sie sich auch Zeit zur Untersuchung nehmen sollen. Warum ist sie so eine blutdürstige Bestie? Er hat ihren Sohn umgebracht: gut; sie mache in der ersten Hitze mit dem Mörder, was sie will: ich verzeihe ihr, sie ist Mensch und Mutter; auch will ich gern mit ihr jammern und verzweifeln, wenn sie finden sollte, wie sehr sie ihre erste rasche Hitze zu verwünschen habe. Aber, Madame, einen jungen Menschen, der Sie kurz zuvor so sehr interessierte, an dem Sie so viele Merkmale der Aufrichtigkeit und Unschuld erkannten, weil man eine alte Rüstung bei ihm findet, die nur Ihr Sohn tragen sollte, als den Mörder Ihres Sohnes an dem Grabmale seines Vaters mit eigner Hand abschlachten zu wollen, Leibwache und Priester dazu zu Hülfe zu nehmen — O pfui, Madame! Ich müßte mich sehr irren, oder Sie wären in Athen ausgepfiffen worden.

Daß die Unschicklichkeit, mit welcher Polyphont nach funfzehn Jahren die veraltete Merope zur Gemahlin verlangt, ebensowenig ein Fehler des Stoffes ist, habe ich schon berührt[1].

---

[1] Oben, S. 211.

Denn nach der Fabel des Hyginus hatte Polyphont Meropen gleich nach der Ermordung des Kresphont geheiratet; und es ist sehr glaublich, daß selbst Euripides diesen Umstand so angenommen hatte. Warum sollte er auch nicht? Eben die Gründe, mit welchen Eurykles beim Voltaire Meropen jetzt nach funfzehn Jahren bereden will, dem Tyrannen ihre Hand zu geben[1], hätten sie auch vor funfzehn Jahren dazu vermögen können. Es war sehr in der Denkungsart der alten griechischen Frauen, daß sie ihren Abscheu gegen die Mörder ihrer Männer überwanden und sie zu ihren zweiten Männern annahmen, wenn sie sahen, daß den Kindern ihrer ersten Ehe Vorteil daraus erwachsen könne. Ich erinnere mich, etwas Ähnliches in dem griechischen Roman des Chariton, den d'Orville herausgegeben, ehedem gelesen zu haben, wo eine Mutter das Kind selbst, welches sie noch unter ihrem Herzen trägt, auf eine sehr rührende Art darüber zum Richter nimmt. Ich glaube, die Stelle verdiente angeführt zu werden; aber ich habe das Buch nicht bei der Hand. Genug, daß das, was dem Eurykles Voltaire selbst in den Mund legt, hinreichend

---

[1] Acte II. Sc. I.

— — — — Mér. Non, mon fils ne le souffrirait pas.
L'exil où son enfance a langui condamnée
Lui serait moins affreux que ce lâche hyménée.
Eur. Il le condamnerait, si, paisible en son rang,
Il n'en croyait ici que les droits de son sang;
Mais si par les malheurs son âme était instruite,
Sur ses vrais intérêts s'il réglait sa conduite,
De ses tristes amis s'il consultait la voix,
Et la nécessité souveraine des loix,
Il verrait que jamais sa malheureuse mère
Ne lui donna d'amour une marque plus chère.
Mé. Ah que me dites-vous?
Eur. De dures vérité
Qui m'arrachent mon zèle et vos calamités.
Mé. Quoi! Vous me demandez que l'intérêt surmonte
Cette invincible horreur que j'ai pour Polifonte!
Vous qui me l'avez peint de si noires couleurs!
Eur. Je l'ai peint dangereux, je connais ses fureurs;
Mais il est tout-puissant; mais rien ne lui resiste;
Il est sans héritier, et vous aimez Égiste. —

gewesen wäre, die Aufführung seiner Merope zu rechtfertigen, wenn er sie als die Gemahlin des Polyphont eingeführt hätte. Die kalten Szenen einer politischen Liebe wären dadurch weggefallen; und ich sehe mehr als einen Weg, wie das Interesse durch diesen Umstand selbst noch weit lebhafter und die Situationen noch weit intriganter hätten werden können.

Doch Voltaire wollte durchaus auf dem Wege bleiben, den ihm Maffei gebahnt hatte, und weil es ihm gar nicht einmal einfiel, daß es einen bessern geben könne, daß dieser bessere eben der sei, der schon vor alters befahren worden, so begnügte er sich, auf jenem ein paar Sandsteine aus dem Gleise zu räumen, über die er meint, daß sein Vorgänger fast umgeschmissen hätte. Würde er wohl sonst auch dieses von ihm beibehalten haben, daß Ägisth, unbekannt mit sich selbst, von ungefähr nach Messene geraten und daselbst durch kleine zweideutige Merkmale in den Verdacht kommen muß, daß er der Mörder seiner selbst sei? Bei dem Euripides kannte sich Ägisth vollkommen, kam in dem ausdrücklichen Vorsatze, sich zu rächen, nach Messene und gab sich selbst für den Mörder des Ägisth aus, nur daß er sich seiner Mutter nicht entdeckte, es sei aus Vorsicht oder aus Mißtrauen oder aus was sonst für Ursache, an der es ihm der Dichter gewiß nicht wird haben mangeln lassen. Ich habe zwar oben[1] dem Maffei einige Gründe zu allen den Veränderungen, die er mit dem Plane des Euripides gemacht hat, von meinem Eigenen geliehen. Aber ich bin weit entfernt, die Gründe für wichtig und die Veränderungen für glücklich genug auszugeben. Vielmehr behaupte ich, daß jeder Tritt, den er aus den Fußtapfen des Griechen zu thun gewagt, ein Fehltritt geworden. Daß sich Ägisth nicht kennt, daß er von ungefähr nach Messene kömmt und per combinazione d'accidenti (wie Maffei es ausdrückt) für den Mörder des Ägisth gehalten wird, gibt nicht allein der ganzen Geschichte ein sehr verwirrtes, zweideutiges und romanenhaftes Ansehen, sondern schwächt auch das Interesse ungemein. Bei dem Euripides

---

[1] S. 192.

wußte es der Zuschauer von dem Ägisth selbst, daß er Ägisth sei, und je gewisser er es wußte, daß Merope ihren eigenen Sohn umzubringen kömmt, desto größer mußte notwendig das Schrecken sein, das ihn darüber befiel, desto quälender das Mitleid, welches er voraussah, falls Merope an der Vollziehung nicht zu rechter Zeit verhindert würde. Bei dem Maffei und Voltaire hingegen vermuten wir es nur, daß der vermeinte Mörder des Sohnes der Sohn wohl selbst sein könne, und unser größtes Schrecken ist auf den einzigen Augenblick verspart, in welchem es Schrecken zu sein aufhört. Das Schlimmste dabei ist noch dieses, daß die Gründe, die uns in dem jungen Fremdlinge den Sohn der Merope vermuten lassen, eben die Gründe sind, aus welchen es Merope selbst vermuten sollte, und daß wir ihn, besonders bei Voltairen, nicht in dem allergeringsten Stücke näher und zuverlässiger kennen, als sie ihn selbst kennen kann. Wir trauen also diesen Gründen entweder ebensoviel, als ihnen Merope traut, oder wir trauen ihnen mehr. Trauen wir ihnen ebensoviel, so halten wir den Jüngling mit ihr für einen Betrüger, und das Schicksal, das sie ihm zugedacht, kann uns nicht sehr rühren. Trauen wir ihnen mehr, so tadeln wir Meropen, daß sie nicht besser darauf merkt und sich von weit seichtern Gründen hinreißen läßt. Beides aber taugt nicht.

Achtundvierzigstes Stück.

Den 13. Oktober 1767.

Es ist wahr, unsere Überraschung ist größer, wenn wir es nicht eher mit völliger Gewißheit erfahren, daß Ägisth Ägisth ist, als bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige Vergnügen einer Überraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermutet treffen muß, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.

Ich will über diesen Punkt den besten französischen Kunstrichter für mich sprechen lassen. „In den verwickelten Stücken", sagt Diderot[1], „ist das Interesse mehr die Wirkung des Plans als der Reden; in den einfachen Stücken hingegen ist es mehr die Wirkung der Reden als des Plans. Allein worauf muß sich das Interesse beziehen? Auf die Personen? Oder auf die Zuschauer? Die Zuschauer sind nichts als Zeugen, von welchen man nichts weiß. Folglich sind es die Personen, die man vor Augen haben muß. Unstreitig! Diese lasse man den Knoten schürzen, ohne daß sie es wissen; für diese sei alles undurchdringlich; diese bringe man, ohne daß sie es merken, der Auflösung immer näher und näher. Sind diese nur in Bewegung, so werden wir Zuschauer den nämlichen Bewegungen schon auch nachgeben, sie schon auch empfinden müssen. — Weit gefehlt, daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben sollte, man müsse die Entwicklung vor dem Zuschauer verbergen. Ich dächte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in der ersten Szene verraten würde und aus diesem Umstande selbst das allerstärkeste Interesse entspränge. — Für den Zuschauer muß alles klar sein. Er ist der Vertraute einer jeden Person; er weiß alles, was vorgeht, alles, was vorgegangen ist, und es gibt hundert Augenblicke, wo man nichts Bessers thun kann, als daß man ihm gerade voraussagt, was noch vorgehen soll. — O ihr Verfertiger allgemeiner Regeln, wie wenig versteht ihr die Kunst, und wie wenig besitzt ihr von dem Genie, das die Muster hervorgebracht hat, auf welche ihr sie baut, und das sie übertreten kann, so oft es ihm beliebt! — Meine Gedanken mögen so paradox scheinen, als sie wollen, so viel weiß ich gewiß, daß für eine Gelegenheit, wo es nützlich ist, dem Zuschauer einen wichtigen Vorfall so lange zu verhehlen, bis er sich ereignet, es immer zehn und mehrere gibt, wo das Interesse gerade das Gegenteil erfordert. Der

[1] In seiner „dramatischen Dichtkunst", hinter dem „Hausvater" S. 327 der Übers.

Dichter bewerkstelligt durch sein Geheimnis eine kurze Überraschung; und in welche anhaltende Unruhe hätte er uns stürzen können, wenn er uns kein Geheimnis daraus gemacht hätte! — Wer in einem Augenblicke getroffen und niedergeschlagen wird, den kann ich auch nur einen Augenblick bedauern. Aber wie steht es alsdann mit mir, wenn ich den Schlag erwarte, wenn ich sehe, daß sich das Ungewitter über meinem oder eines andern Haupte zusammenzieht und lange Zeit darüber verweilt? — Meinetwegen mögen die Personen alle einander nicht kennen, wenn sie nur der Zuschauer alle kennt. — Ja, ich wollte fast behaupten, daß der Stoff, bei welchem die Verschweigungen notwendig sind, ein undankbarer Stoff ist; daß der Plan, in welchem man seine Zuflucht zu ihnen nimmt, nicht so gut ist als der, in welchem man sie hätte entübrigen können. Sie werden nie zu etwas Starkem Anlaß geben. Immer werden wir uns mit Vorbereitungen beschäftigen müssen, die entweder allzu dunkel oder allzu deutlich sind. Das ganze Gedicht wird ein Zusammenhang von kleinen Kunstgriffen werden, durch die man weiter nichts als eine kurze Überraschung hervorzubringen vermag. Ist hingegen alles, was die Personen angeht, bekannt, so sehe ich in dieser Voraussetzung die Quelle der allerheftigsten Bewegungen. — Warum haben gewisse Monologen eine so große Wirkung? Darum, weil sie mir die geheimen Anschläge einer Person vertrauen und diese Vertraulichkeit mich den Augenblick mit Furcht oder Hoffnung erfüllt. — Wenn der Zustand der Personen unbekannt ist, so kann sich der Zuschauer für die Handlung nicht stärker interessieren als die Personen. Das Interesse aber wird sich für den Zuschauer verdoppeln, wenn er Licht genug hat und es fühlt, daß Handlung und Reden ganz anders sein würden, wenn sich die Personen kennten. Alsdann nur werde ich es kaum erwarten können, was aus ihnen werden wird, wenn ich das, was sie wirklich sind, mit dem, was sie thun oder thun wollen, vergleichen kann."

Dieses auf den Ägisth angewendet, ist es klar, für welchen von beiden Plänen sich Diderot erklären würde, ob für den

alten des Euripides, wo die Zuschauer gleich vom Anfange den Ägisth ebenso gut kennen als er sich selbst, oder für den neuern des Maffei, den Voltaire so blindlings angenommen, wo Ägisth sich und den Zuschauern ein Rätsel ist und dadurch das ganze Stück „zu einem Zusammenhange von kleinen Kunstgriffen" macht, die weiter nichts als eine kurze Überraschung hervorbringen.

Diderot hat auch nicht ganz unrecht, seine Gedanken über die Entbehrlichkeit und Geringfügigkeit aller ungewissen Erwartungen und plötzlichen Überraschungen, die sich auf den Zuschauer beziehen, für ebenso neu als gegründet auszugeben. Sie sind neu in Ansehung ihrer Abstraktion, aber sehr alt in Ansehung der Muster, aus welchen sie abstrahiert worden. Sie sind neu in Betrachtung, daß seine Vorgänger nur immer auf das Gegenteil gedrungen; aber unter diese Vorgänger gehört weder Aristoteles noch Horaz, welchen durchaus nichts entfahren ist, was ihre Ausleger und Nachfolger in ihrer Prädilektion für dieses Gegenteil hätte bestärken können, dessen gute Wirkung sie weder den meisten noch den besten Stücken der Alten abgesehen hatten.

Unter diesen war besonders Euripides seiner Sache so gewiß, daß er fast immer den Zuschauern das Ziel voraus zeigte, zu welchem er sie führen wollte. Ja, ich wäre sehr geneigt, aus diesem Gesichtspunkte die Verteidigung seiner Prologen zu übernehmen, die den neuern Kriticis so sehr mißfallen. „Nicht genug", sagt Hedelin, „daß er meistenteils alles, was vor der Handlung des Stücks vorhergegangen, durch eine von seinen Hauptpersonen den Zuhörern geradezu erzählen läßt, um ihnen auf diese Weise das Folgende verständlich zu machen; er nimmt auch wohl öfters einen Gott dazu, von dem wir annehmen müssen, daß er alles weiß, und durch den er nicht allein, was geschehen ist, sondern auch alles, was noch geschehen soll, uns kund macht. Wir erfahren sonach gleich anfangs die Entwicklung und die ganze Katastrophe und sehen jeden Zufall schon von weiten kommen. Dieses aber ist ein sehr merklicher Fehler, welcher der Ungewißheit und Erwartung, die auf dem Theater

beständig herrschen sollen, gänzlich zuwider ist und alle Annehmlichkeiten des Stückes vernichtet, die fast einzig und allein auf der Neuheit und Überraschung beruhen[1]." Nein, der tragischste von allen tragischen Dichtern dachte so geringschätzig von seiner Kunst nicht; er wußte, daß sie einer weit höhern Vollkommenheit fähig wäre, und daß die Ergetzung einer kindischen Neugierde das Geringste sei, worauf sie Anspruch mache. Er ließ seine Zuhörer also ohne Bedenken von der bevorstehenden Handlung ebensoviel wissen, als nur immer ein Gott davon wissen konnte, und versprach sich die Rührung, die er hervorbringen wollte, nicht sowohl von dem, was geschehen sollte, als von der Art, wie es geschehen sollte. Folglich müßte den Kunstrichtern hier eigentlich weiter nichts anstößig sein als nur dieses, daß er uns die nötige Kenntnis des Vergangnen und des Zukünftigen nicht durch einen feinern Kunstgriff beizubringen gesucht; daß er ein höheres Wesen, welches wohl noch dazu an der Handlung keinen Anteil nimmt, dazu gebraucht, und daß er dieses höhere Wesen sich geradezu an die Zuschauer wenden lassen, wodurch die dramatische Gattung mit der erzählenden vermischt werde. Wenn sie aber ihren Tadel sodann bloß hierauf einschränkten, was wäre denn ihr Tadel? Ist uns das Nützliche und Notwendige niemals willkommen, als wenn es uns verstohlenerweise zugeschanzt wird? Gibt es nicht Dinge, besonders in der Zukunft, die durchaus niemand anders als ein Gott wissen kann? Und wenn das Interesse auf solchen Dingen beruht, ist es nicht besser, daß wir sie durch die Dazwischenkunft eines Gottes vorher erfahren als gar nicht? Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau voneinander ab als möglich; aber wenn ein Genie höherer Absichten wegen mehrere derselben in einem und demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch und untersuche bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat. Was geht mich es an, ob so ein Stück des Euripides

---

[1] **Pratique du Théâtre. Lib. III. chap. 1.**

weder ganz Erzählung noch ganz Drama ist? Nennt es immerhin einen Zwitter; genug, daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbaut als die gesetzmäßigsten Geburten eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren?

Neunundvierzigstes Stück.

Den 16. Oktober 1767.

Mit Einem Worte: wo die Tadler des Euripides nichts als den Dichter zu sehen glauben, der sich aus Unvermögen oder aus Gemächlichkeit oder aus beiden Ursachen seine Arbeit so leicht machte als möglich; wo sie die dramatische Kunst in ihrer Wiege zu finden vermeinen: da glaube ich diese in ihrer Vollkommenheit zu sehen und bewundere in jenem den Meister, der im Grunde ebenso regelmäßig ist, als sie ihn zu sein verlangen, und es nur dadurch weniger zu sein scheint, weil er seinen Stücken eine Schönheit mehr erteilen wollen, von der sie keinen Begriff haben.

Denn es ist klar, daß alle die Stücke, deren Prologe ihnen so viel Ärgernis machen, auch ohne diese Prologe vollkommen ganz und vollkommen verständlich sind. Streicht z. E. vor dem „Jon" den Prolog des Merkur, vor der „Hekuba" den Prolog des Polydor weg; laßt jenen sogleich mit der Morgenandacht des Jon und diese mit den Klagen der Hekuba anfangen; sind beide darum im geringsten verstümmelt? Woher würdet ihr, was ihr weggestrichen habt, vermissen, wenn es gar nicht da wäre? Behält nicht alles den nämlichen Gang, den nämlichen Zusammenhang? Bekennt sogar, daß die Stücke nach eurer Art zu denken desto schöner sein würden, wenn wir aus den Prologen nicht wüßten, daß der Jon, welchen Kreusa will vergiften lassen, der Sohn dieser Kreusa ist; daß die Kreusa, welche Jon von dem Altar zu einem schmählichen Tode reißen will, die Mutter dieses Jon ist; wenn wir nicht wüß-

ten, daß an eben dem Tage, da Hekuba ihre Tochter zum Opfer hingeben muß, die alte unglückliche Frau auch den Tod ihres letzten einzigen Sohnes erfahren solle. Denn alles dieses würde die trefflichsten Überraschungen geben, und diese Überraschungen würden noch dazu vorbereitet genug sein, ohne daß ihr sagen könntet, sie brächen auf einmal gleich einem Blitze aus der hellesten Wolke hervor; sie erfolgten nicht, sondern sie entstünden; man wolle euch nicht auf einmal etwas entdecken, sondern etwas aufheften. Und gleichwohl zankt ihr noch mit dem Dichter? Gleichwohl werft ihr ihm noch Mangel der Kunst vor? Vergebt ihm doch immer einen Fehler, der mit einem einzigen Striche der Feder gut zu machen ist. Einen wollüstigen Schößling schneidet der Gärtner in der Stille ab, ohne auf den gesunden Baum zu schelten, der ihn getrieben hat. Wollt ihr aber einen Augenblick annehmen, — es ist wahr, es heißt sehr viel annehmen, — daß Euripides vielleicht ebensoviel Einsicht, ebensoviel Geschmack könne gehabt haben als ihr, und es wundert euch um so viel mehr, wie er bei dieser großen Einsicht, bei diesem feinen Geschmacke dennoch einen so groben Fehler begehen können: so tretet zu mir her und betrachtet, was ihr Fehler nennt, aus meinem Standorte! Euripides sah es so gut als wir, daß z. E. sein „Jon" ohne den Prolog bestehen könne; daß er ohne denselben ein Stück sei, welches die Ungewißheit und Erwartung des Zuschauers bis an das Ende unterhalte; aber eben an dieser Ungewißheit und Erwartung war ihm nichts gelegen. Denn erfuhr es der Zuschauer erst in dem fünften Akte, daß Jon der Sohn der Kreusa sei, so ist es für ihn nicht ihr Sohn, sondern ein Fremder, ein Feind, den sie in dem dritten Akte aus dem Wege räumen will; so ist es für ihn nicht die Mutter des Jon, an welcher sich Jon in dem vierten Akte rächen will, sondern bloß die Meuchelmörderin. Wo sollten aber alsdann Schrecken und Mitleid herkommen? Die bloße Vermutung, die sich etwa aus übereintreffenden Umständen hätte ziehen lassen, daß Jon und Kreusa einander wohl näher angehen könnten, als sie meinen, würde dazu nicht hinreichend gewesen sein. Diese

Vermutung mußte zur Gewißheit werden; und wenn der Zuhörer diese Gewißheit nur von außen erhalten konnte, wenn es nicht möglich war, daß er sie einer von den handelnden Personen selbst zu danken haben konnte: war es nicht immer besser, daß der Dichter sie ihm auf die einzige mögliche Weise erteilte, als gar nicht? Sagt von dieser Weise, was ihr wollt: genug, sie hat ihn sein Ziel erreichen helfen: seine Tragödie ist dadurch, was eine Tragödie sein soll; und wenn ihr noch unwillig seid, daß er die Form dem Wesen nachgesetzt hat, so versorge euch eure gelehrte Kritik mit nichts als Stücken, wo das Wesen der Form aufgeopfert ist, und ihr seid belohnt! Immerhin gefalle euch Whiteheads „Kreusa", wo euch kein Gott etwas voraussagt, wo ihr alles von einem alten plauderhaften Vertrauten erfahrt, den eine verschlagne Zigeunerin ausfragt, immerhin gefalle sie euch besser als des Euripides „Jon", und ich werde euch nie beneiden!

Wenn Aristoteles den Euripides den tragischsten von allen tragischen Dichtern nennt, so sah er nicht bloß darauf, daß die meisten seiner Stücke eine unglückliche Katastrophe haben, ob ich schon weiß, daß viele den Stagiriten so verstehen. Denn das Kunststück wäre ihm ja wohl bald abgelernt; und der Stümper, der brav würgen und morden und keine von seinen Personen gesund oder lebendig von der Bühne kommen ließe, würde sich ebenso tragisch dünken dürfen als Euripides. Aristoteles hatte unstreitig mehrere Eigenschaften im Sinne, welchen zufolge er ihm diesen Charakter erteilte; und ohne Zweifel, daß die eben berührte mit dazu gehörte, vermöge der er nämlich den Zuschauern alle das Unglück, welches seine Personen überraschen sollte, lange vorher zeigte, um die Zuschauer auch dann schon mit Mitleiden für die Personen einzunehmen, wenn diese Personen selbst sich noch weit entfernt glaubten, Mitleid zu verdienen. — Sokrates war der Lehrer und Freund des Euripides; und wie mancher dürfte der Meinung sein, daß der Dichter dieser Freundschaft des Philosophen weiter nichts zu danken habe als den Reichtum von schönen Sittensprüchen, den er so verschwendrisch in seinen Stücken ausstreut. Ich

denke, daß er ihr weit mehr schuldig war; er hätte ohne sie ebenso spruchreich sein können; aber vielleicht würde er ohne sie nicht so tragisch geworden sein. Schöne Sentenzen und Moralen sind überhaupt gerade das, was wir von einem Philosophen wie Sokrates am seltensten hören; sein Lebenswandel ist die einzige Moral, die er predigt. Aber den Menschen und uns selbst kennen, auf unsere Empfindungen aufmerksam sein, in allen die ebensten und kürzesten Wege der Natur ausforschen und lieben, jedes Ding nach seiner Absicht beurteilen: das ist es, was wir in seinem Umgange lernen; das ist es, was Euripides von dem Sokrates lernte, und was ihn zu dem Ersten in seiner Kunst machte. Glücklich der Dichter, der so einen Freund hat — und ihn alle Tage, alle Stunden zu Rate ziehen kann!

Auch Voltaire scheint es empfunden zu haben, daß es gut sein würde, wenn er uns mit dem Sohn der Merope gleich anfangs bekannt machte, wenn er uns mit der Überzeugung, daß der liebenswürdige unglückliche Jüngling, den Merope erst in Schutz nimmt, und den sie bald darauf als den Mörder ihres Ägisth hinrichten will, der nämliche Ägisth sei, sofort könne aussetzen lassen. Aber der Jüngling kennt sich selbst nicht; auch ist sonst niemand da, der ihn besser kennte, und durch den wir ihn könnten kennen lernen. Was thut also der Dichter? Wie fängt er es an, daß wir es gewiß wissen, Merope erhebe den Dolch gegen ihren eignen Sohn, noch ehe es ihr der alte Narbas zuruft? — O, das fängt er sehr sinnreich an! Auf so einen Kunstgriff konnte sich nur ein Voltaire besinnen! — Er läßt, sobald der unbekannte Jüngling auftritt, über das erste, was er sagt, mit großen, schönen, leserlichen Buchstaben den ganzen, vollen Namen Ägisth setzen, und so weiter über jede seiner folgenden Reden. Nun wissen wir es; Merope hat in dem Vorhergehenden ihren Sohn schon mehr wie einmal bei diesem Namen genannt; und wenn sie das auch nicht gethan hätte, so dürften wir ja nur das vorgedruckte Verzeichnis der Personen nachsehen; da steht es lang und breit! Freilich ist es ein wenig lächerlich, wenn die Person,

über deren Reden wir nun schon zehnmal den Namen Ägisth gelesen haben, auf die Frage:

> — — — — — — — Narbas vous est connu?
> Le nom d'Égiste au moins jusqu'à vous est venu?
> Quel était votre état, votre rang, votre père?

antwortet:

> Mon père est un vieillard accablé de misère;
> Policlète est son nom; mais Égiste, Narbas,
> Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

Freilich ist es sehr sonderbar, daß wir von diesem Ägisth, der nicht Ägisth heißt, auch keinen andern Namen hören; daß, da er der Königin antwortet, sein Vater heiße Polyklet, er nicht auch hinzusetzt, er heiße so und so. Denn einen Namen muß er doch haben, und den hätte der Herr von Voltaire ja wohl schon mit erfinden können, da er so viel erfunden hat! Leser, die den Rummel einer Tragödie nicht recht gut verstehen, können leicht darüber irre werden. Sie lesen, daß hier ein Bursche gebracht wird, der auf der Landstraße einen Mord begangen hat; dieser Bursche, sehen sie, heißt Ägisth, aber er sagt, er heiße nicht so, und sagt doch auch nicht, wie er heiße: o, mit dem Burschen, schließen sie, ist es nicht richtig; das ist ein abgefeimter Straßenräuber, so jung er ist, so unschuldig er sich stellt. So, sage ich, sind unerfahrne Leser zu denken in Gefahr; und doch glaube ich in allem Ernste, daß es für die erfahrnen Leser besser ist, auch so gleich anfangs zu erfahren, wer der unbekannte Jüngling ist, als gar nicht. Nur daß man mir nicht sage, daß diese Art, sie davon zu unterrichten, im geringsten künstlicher und feiner sei als ein Prolog im Geschmacke des Euripides!

Funfzigstes Stück.

Den 20. Oktober 1767.

Bei dem Maffei hat der Jüngling seine zwei Namen, wie es sich gehört; Ägisth heißt er als der Sohn des Polydor, und Kresphont als der Sohn der Merope. In dem Verzeichnisse der handelnden Personen wird er auch nur unter jenem eingeführt; und Becelli rechnet es seiner Ausgabe des Stücks als kein geringes Verdienst an, daß dieses Verzeichnis den wahren Stand des Ägisth nicht voraus verrate[1]. Das ist, die Italiener sind von den Überraschungen noch größere Liebhaber als die Franzosen.

Aber noch immer „Merope"! — Wahrlich, ich bedaure meine Leser, die sich an diesem Blatte eine theatralische Zeitung versprochen haben, so mancherlei und bunt, so unterhaltend und schnurrig, als eine theatralische Zeitung nur sein kann. Anstatt des Inhalts der hier gangbaren Stücke, in kleine lustige oder rührende Romane gebracht; anstatt beiläufiger Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, närrischer Geschöpfe, wie die doch wohl sein müssen, die sich mit Komödienschreiben abgeben; anstatt kurzweiliger, auch wohl ein wenig skandalöser Anekdoten von Schauspielern und besonders Schauspielerinnen: anstatt aller dieser artigen Sächelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockne Kritiken über alte, bekannte Stücke, schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte, mitunter wohl gar Erklärungen des Aristoteles. Und das sollen sie lesen? Wie gesagt, ich bedaure sie; sie sind gewaltig angeführt! — Doch im Vertrauen: besser, daß sie es sind als ich. Und ich würde es sehr sein, wenn ich mir ihre Erwartungen zum Gesetze machen müßte. Nicht daß ihre Erwar-

[1] Fin ne i nomi de Personaggi si è levato quell' errore, comunissimo alle stampe d'ogni drama, di scoprire il secreto nel premettergli, e per conseguenza di levare il piacere a chi legge, overo ascolta, essendosi messo Egisto, dove era, Cresfonte sotto nome d'Egisto.

tungen sehr schwer zu erfüllen wären, wirklich nicht; ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur besser vertragen wollten.

Über die „Merope" indes muß ich freilich einmal wegzukommen suchen. — Ich wollte eigentlich nur erweisen, daß die „Merope" des Voltaire im Grunde nichts als die „Merope" des Maffei sei, und ich meine, dieses habe ich erwiesen. Nicht eben derselbe Stoff, sagt Aristoteles, sondern eben dieselbe Verwicklung und Auflösung machen, daß zwei oder mehrere Stücke für eben dieselben Stücke zu halten sind. Also, nicht weil Voltaire mit dem Maffei einerlei Geschichte behandelt hat, sondern weil er sie mit ihm auf eben dieselbe Art behandelt hat, ist er hier für weiter nichts als für den Übersetzer und Nachahmer desselben zu erklären. Maffei hat die „Merope" des Euripides nicht bloß wiederhergestellt, er hat eine eigene „Merope" gemacht; denn er ging völlig von dem Plane des Euripides ab, und in dem Vorsatze, ein Stück ohne Galanterie zu machen, in welchem das ganze Interesse bloß aus der mütterlichen Zärtlichkeit entspringe, schuf er die ganze Fabel um; gut oder übel, das ist hier die Frage nicht; genug, er schuf sie doch um. Voltaire aber entlehnte vom Maffei die ganze so umgeschaffene Fabel; er entlehnte von ihm, daß Merope mit dem Polyphont nicht vermählt ist; er entlehnte von ihm die politischen Ursachen, aus welchen der Tyrann nun erst, nach funfzehn Jahren, auf diese Vermählung dringen zu müssen glaubt; er entlehnte von ihm, daß der Sohn der Merope sich selbst nicht kennt; er entlehnte von ihm, wie und warum dieser von seinem vermeinten Vater entkömmt; er entlehnte von ihm den Vorfall, der den Ägisth als einen Mörder nach Messene bringt; er entlehnte von ihm die Mißdeutung, durch die er für den Mörder seiner selbst gehalten wird; er entlehnte von ihm die dunkeln Regungen der mütterlichen Liebe, wenn Merope den Ägisth zum ersten Male erblickt; er entlehnte von ihm den Vorwand, warum Ägisth vor Meropens Augen von ihren eignen Händen sterben soll, die Entdeckung seiner Mitschuldigen: mit Einem Worte, Voltaire entlehnte vom Maffei die

ganze Verwicklung. Und hat er nicht auch die ganze Auflösung von ihm entlehnt, indem er das Opfer, bei welchem Polyphont umgebracht werden sollte, von ihm mit der Handlung verbinden lernte? Maffei machte es zu einer hochzeitlichen Feier, und vielleicht, daß er bloß darum seinen Tyrannen jetzt erst auf die Verbindung mit Meropen fallen ließ, um dieses Opfer desto natürlicher anzubringen. Was Maffei erfand, that Voltaire nach.

Es ist wahr, Voltaire gab verschiedenen von den Umständen, die er vom Maffei entlehnte, eine andere Wendung. Z. E.: Anstatt daß beim Maffei Polyphont bereits funfzehn Jahre regiert hat, läßt er die Unruhen in Messene ganzer funfzehn Jahre dauern und den Staat so lange in der unwahrscheinlichsten Anarchie verharren. Anstatt daß beim Maffei Ägisth von einem Räuber auf der Straße angefallen wird, läßt er ihn in einem Tempel des Herkules von zwei Unbekannten überfallen werden, die es ihm übelnehmen, daß er den Herkules für die Herakliden, den Gott des Tempels für die Nachkommen desselben anfleht. Anstatt daß beim Maffei Ägisth durch einen Ring in Verdacht gerät, läßt Voltaire diesen Verdacht durch eine Rüstung entstehen ꝛc. Aber alle diese Veränderungen betreffen die unerheblichsten Kleinigkeiten, die fast alle außer dem Stücke sind und auf die Ökonomie des Stückes selbst keinen Einfluß haben. Und doch wollte ich sie Voltairen noch gern als Äußerungen seines schöpferischen Genies anrechnen, wenn ich nur fände, daß er das, was er ändern zu müssen vermeinte, in allen seinen Folgen zu ändern verstanden hätte. Ich will mich an dem mittelsten von den angeführten Beispielen erklären. Maffei läßt seinen Ägisth von einem Räuber angefallen werden, der den Augenblick abpaßt, da er sich mit ihm auf dem Wege allein sieht, unfern einer Brücke über die Pamise; Ägisth erlegt den Räuber und wirft den Körper in den Fluß, aus Furcht, wenn der Körper auf der Straße gefunden würde, daß man den Mörder verfolgen und ihn dafür erkennen dürfte. Ein Räuber, dachte Voltaire, der einem Prinzen den Rock ausziehen und den Beutel nehmen

will, ist für mein feines, edles Parterre ein viel zu niedriges Bild; besser, aus diesem Räuber einen Mißvergnügten gemacht, der dem Ägisth als einem Anhänger der Herakliden zu Leibe will. Und warum nur einen? Lieber zwei; so ist die Heldenthat des Ägisth desto größer, und der, welcher von diesen zweien entrinnt, wenn er zu dem ältern gemacht wird, kann hernach für den Narbas genommen werden. Recht gut, mein lieber Johann Ballhorn, aber nun weiter. Wenn Ägisth den einen von diesen Mißvergnügten erlegt hat, was thut er alsdann? Er trägt den toten Körper auch ins Wasser. Auch? Aber wie denn? warum denn? Von der leeren Landstraße in den nahen Fluß, das ist ganz begreiflich; aber aus dem Tempel in den Fluß, dieses auch? War denn außer ihnen niemand in diesem Tempel? Es sei so; auch ist das die größte Ungereimtheit noch nicht. Das Wie ließe sich noch denken, aber das Warum gar nicht. Maffeis Ägisth trägt den Körper in den Fluß, weil er sonst verfolgt und erkannt zu werden fürchtet; weil er glaubt, wenn der Körper beiseite geschafft sei, daß sodann nichts seine That verraten könne; daß diese sodann mitsamt dem Körper in der Flut begraben sei. Aber kann das Voltairens Ägisth auch glauben? Nimmermehr; oder der zweite hätte nicht entkommen müssen. Wird sich dieser begnügen, sein Leben davon getragen zu haben? Wird er ihn nicht, wenn er auch noch so furchtsam ist, von weiten beobachten? Wird er ihn nicht mit seinem Geschrei verfolgen, bis ihn andere festhalten? Wird er ihn nicht anklagen und wider ihn zeugen? Was hilft es dem Mörder also, das Corpus delicti weggebracht zu haben? Hier ist ein Zeuge, welcher es nachweisen kann. Diese vergebene Mühe hätte er sparen und dafür eilen sollen, je eher, je lieber über die Grenze zu kommen. Freilich mußte der Körper des Folgenden wegen ins Wasser geworfen werden; es war Voltairen ebenso nötig als dem Maffei, daß Merope nicht durch die Besichtigung desselben aus ihrem Irrtume gerissen werden konnte; nur daß, was bei diesem Ägisth sich selber zum Besten thut, er bei jenem bloß dem Dichter zu Gefallen thun muß. Denn Voltaire korrigierte die Ursache weg, ohne zu überlegen,

daß er die Wirkung dieser Ursache brauche, die nunmehr von nichts als von seiner Bedürfnis abhängt.

Eine einzige Veränderung, die Voltaire in dem Plane des Maffei gemacht hat, verdient den Namen einer Verbesserung. Die nämlich, durch welche er den wiederholten Versuch der Merope, sich an dem vermeinten Mörder ihres Sohnes zu rächen, unterdrückt und dafür die Erkennung von seiten des Ägisth in Gegenwart des Polyphont geschehen läßt. Hier erkenne ich den Dichter, und besonders ist die zweite Szene des vierten Akts ganz vortrefflich. Ich wünschte nur, daß die Erkennung überhaupt, die in der vierten Szene des dritten Akts von beiden Seiten erfolgen zu müssen das Ansehen hat, mit mehrerer Kunst hätte geteilt werden können. Denn daß Ägisth mit einmal von dem Eurykles weggeführt wird und die Vertiefung sich hinter ihm schließt, ist ein sehr gewaltsames Mittel. Es ist nicht ein Haar besser als die übereilte Flucht, mit der sich Ägisth bei dem Maffei rettet, und über die Voltaire seinen Lindelle so spotten läßt. Oder vielmehr, diese Flucht um vieles natürlicher; wenn der Dichter nur hernach Sohn und Mutter einmal zusammengebracht und uns nicht gänzlich die ersten rührenden Ausbrüche ihrer beiderseitigen Empfindungen gegeneinander vorenthalten hätte. Vielleicht würde Voltaire die Erkennung überhaupt nicht geteilt haben, wenn er seine Materie nicht hätte dehnen müssen, um fünf Akte damit vollzumachen. Er jammert mehr als einmal über cette longue carrière de cinq actes qui est prodigieusement difficile à remplir sans épisodes. — Und nun für dieses Mal genug von der Merope!

Einundfunfzigstes Stück.

Den 23. Oktober 1767.

Den neununddreißigsten Abend (Mittewochs, den 8. Julius) wurden „Der verheiratete Philosoph" und „Die neue Agnese" wiederholt[1].

[1] S. den 5 und 7. Abend S. 50 und 59.

Chevrier sagt, daß Destouches sein Stück aus einem Lustspiel des Campistron geschöpft habe, und daß, wenn dieser nicht seinen „Jaloux désabusé“ geschrieben hätte, wir wohl schwerlich einen „Verheirateten Philosophen“ haben würden[1]. Die Komödie des Campistron ist unter uns wenig bekannt; ich wüßte nicht, daß sie auf irgend einem deutschen Theater wäre gespielt worden; auch ist keine Übersetzung davon vorhanden. Man dürfte also vielleicht um so viel lieber wissen wollen, was eigentlich an dem Vorgeben des Chevrier sei.

Die Fabel des Campistronschen Stücks ist kurz diese: Ein Bruder hat das ansehnliche Vermögen seiner Schwester in Händen, und um dieses nicht herausgeben zu dürfen, möchte er sie lieber gar nicht verheiraten. Aber die Frau dieses Bruders denkt besser oder wenigstens anders, und um ihren Mann zu vermögen, seine Schwester zu versorgen, sucht sie ihn auf alle Weise eifersüchtig zu machen, indem sie verschiedne junge Mannspersonen sehr gütig aufnimmt, die alle Tage unter dem Vorwande, sich um ihre Schwägerin zu bewerben, zu ihr ins Haus kommen. Die List gelingt; der Mann wird eifersüchtig und willigt endlich, um seiner Frau den vermeinten Vorwand, ihre Anbeter um sich zu haben, zu benehmen, in die Verbindung seiner Schwester mit Clitandern, einem Anverwandten seiner Frau, dem zu Gefallen sie die Rolle der Kokette gespielt hatte. Der Mann sieht sich berückt, ist aber sehr zufrieden, weil er zugleich von dem Ungrunde seiner Eifersucht überzeugt wird.

Was hat diese Fabel mit der Fabel des „Verheirateten Philosophen“ Ähnliches? Die Fabel nicht das Geringste. Aber hier ist eine Stelle aus dem zweiten Akte des Campistronschen Stücks zwischen Dorante, so heißt der Eifersüchtige, und Dubois, seinem Sekretär. Diese wird gleich zeigen, was Chevrier gemeint hat.

Dubois. Und was fehlt Ihnen denn?

Dorante. Ich bin verdrießlich, ärgerlich, alle meine ehemalige Heiterkeit ist weg; alle meine Freude hat ein Ende.

---

[1] L'Observateur des Spectacles. T. II. p. 135.

Der Himmel hat mir einen Tyrannen, einen Henker gegeben, der nicht aufhören wird, mich zu martern, zu peinigen —

Dubois. Und wer ist denn dieser Tyrann, dieser Henker?

Dorante. Meine Frau.

Dubois. Ihre Frau, mein Herr?

Dorante. Ja, meine Frau, meine Frau. — Sie bringt mich zur Verzweiflung.

Dubois. Hassen Sie sie denn?

Dorante. Wollte Gott! So wäre ich ruhig. — Aber ich liebe sie, und liebe sie so sehr — Verwünschte Qual!

Dubois. Sie sind doch wohl nicht eifersüchtig?

Dorante. Bis zur Raserei.

Dubois. Wie? Sie, mein Herr? Sie eifersüchtig? Sie, der Sie von jeher über alles, was Eifersucht heißt, —

Dorante. Gelacht und gespottet. Desto schlimmer bin ich nun daran! Ich Geck, mich von den elenden Sitten der großen Welt so hinreißen zu lassen! In das Geschrei der Narren einzustimmen, die sich über die Ordnung und Zucht unserer ehrlichen Vorfahren so lustig machen! Und ich stimmte nicht bloß ein; es währte nicht lange, so gab ich den Ton. Um Witz, um Lebensart zu zeigen, was für albernes Zeug habe ich nicht gesprochen! Eheliche Treue, beständige Liebe, pfui, wie schmeckt das nach dem kleinstädtischen Bürger! Der Mann, der seiner Frau nicht allen Willen läßt, ist ein Bär! Der es ihr übelnimmt, wenn sie auch andern gefällt und zu gefallen sucht, gehört ins Tollhaus. So sprach ich, und mich hätte man da sollen ins Tollhaus schicken.

Dubois. Aber warum sprachen Sie so!

Dorante. Hörst du nicht? Weil ich ein Geck war und glaubte, es ließe noch so galant und weise. — Inzwischen wollte mich meine Familie verheiratet wissen. Sie schlugen mir ein junges, unschuldiges Mädchen vor; und ich nahm es. Mit der, dachte ich, soll es gute Wege haben; die soll in meiner Denkungsart nicht viel ändern; ich liebe sie jetzt nicht besonders, und der Besitz wird mich noch gleichgültiger gegen sie machen. Aber wie sehr habe ich mich betrogen! Sie ward täglich schöner,

täglich reizender. Ich sah es und entbrannte, und entbrannte je mehr und mehr; und jetzt bin ich so verliebt, so verliebt in sie —

Dubois. Nun, das nenne ich gefangen werden!

Dorante. Denn ich bin so eifersüchtig! — Daß ich mich schäme, es auch nur dir zu bekennen. — Alle meine Freunde sind mir zuwider — und verdächtig; die ich sonst nicht oft genug um mich haben konnte, sehe ich jetzt lieber gehen als kommen. Was haben sie auch in meinem Hause zu suchen? Was wollen die Müßiggänger? Wozu alle die Schmeicheleien, die sie meiner Frau machen? Der eine lobt ihren Verstand, der andere erhebt ihr gefälliges Wesen bis in den Himmel. Den entzücken ihre himmlischen Augen und den ihre schönen Zähne. Alle finden sie höchst reizend, höchst anbetenswürdig; und immer schließt sich ihr verdammtes Geschwätze mit der verwünschten Betrachtung, was für ein glücklicher, was für ein beneidenswürdiger Mann ich bin.

Dubois. Ja, ja, es ist wahr, so geht es zu.

Dorante. O, sie treiben ihre unverschämte Kühnheit wohl noch weiter! Kaum ist sie aus dem Bette, so sind sie um ihre Toilette. Da solltest du erst sehen und hören! Jeder will da seine Aufmerksamkeit und seinen Witz mit dem andern um die Wette zeigen. Ein abgeschmackter Einfall jagt den andern, eine boshafte Spötterei die andere, ein kitzelndes Histörchen das andere. Und das alles mit Zeichen, mit Mienen, mit Liebäugeleien, die meine Frau so leutselig annimmt, so verbindlich erwidert, daß — daß mich der Schlag oft rühren möchte! Kannst du glauben, Dubois? Ich muß es wohl mit ansehen, daß sie ihr die Hand küssen.

Dubois. Das ist arg!

Dorante. Gleichwohl darf ich nicht mucksen. Denn was würde die Welt dazu sagen? Wie lächerlich würde ich mich machen, wenn ich meinen Verdruß auslassen wollte! Die Kinder auf der Straße würden mit Fingern auf mich weisen. Alle Tage würde ein Epigramm, ein Gassenhauer auf mich zum Vorscheine kommen ꝛc.

Diese Situation muß es sein, in welcher Chevrier das Ähnliche mit dem „Verheirateten Philosophen“ gefunden hat. So wie der Eifersüchtige des Campistron sich schämt, seine Eifersucht auszulassen, weil er sich ehedem über diese Schwachheit allzu lustig gemacht hat, so schämt sich auch der Philosoph des Destouches, seine Heirat bekannt zu machen, weil er ehedem über alle ernsthafte Liebe gespottet und den ehelosen Stand für den einzigen erklärt hatte, der einem freien und weisen Manne anständig sei. Es kann auch nicht fehlen, daß diese ähnliche Scham sie nicht beide in mancherlei ähnliche Verlegenheiten bringen sollte. So ist z. E. die, in welcher sich Dorante beim Campistron sieht, wenn er von seiner Frau verlangt, ihm die überlästigen Besucher vom Halse zu schaffen, diese aber ihn bedeutet, daß das eine Sache sei, die er selbst bewerkstelligen müsse, fast die nämliche mit der bei dem Destouches, in welcher sich Arist befindet, wenn er selbst dem Marquis sagen soll, daß er sich auf Meliten keine Rechnung machen könne. Auch leidet dort der Eifersüchtige, wenn seine Freunde in seiner Gegenwart über die Eifersüchtigen spotten und er selbst sein Wort dazu geben muß, ungefähr auf gleiche Weise als hier der Philosoph, wenn er sich muß sagen lassen, daß er ohne Zweifel viel zu klug und vorsichtig sei, als daß er sich zu so einer Thorheit, wie das Heiraten, sollte haben verleiten lassen.

Demungeachtet aber sehe ich nicht, warum Destouches bei seinem Stücke notwendig das Stück des Campistron vor Augen gehabt haben müßte; und mir ist es ganz begreiflich, daß wir jenes haben könnten, wenn dieses auch nicht vorhanden wäre. Die verschiedensten Charaktere können in ähnliche Situationen geraten; und da in der Komödie die Charaktere das Hauptwerk, die Situationen aber nur die Mittel sind, jene sich äußern zu lassen und ins Spiel zu setzen, so muß man nicht die Situationen, sondern die Charaktere in Betrachtung ziehen, wenn man bestimmen will, ob ein Stück Original oder Kopie genannt zu werden verdiene. Umgekehrt ist es in der Tragödie, wo die Charaktere weniger wesentlich sind, und Schrecken und Mitleid vornehmlich aus den Situationen entspringt. Ähn-

liche Situationen geben also ähnliche Tragödien, aber nicht ähnliche Komödien. Hingegen geben ähnliche Charaktere ähnliche Komödien, anstatt daß sie in den Tragödien fast gar nicht in Erwägung kommen.

Der Sohn unseres Dichters, welcher die prächtige Ausgabe der Werke seines Vaters besorgt hat, die vor einigen Jahren in vier Quartbänden aus der Königlichen Druckerei zu Paris erschien, meldet uns in der Vorrede zu dieser Ausgabe eine besondere, dieses Stück betreffende Anekdote. Der Dichter nämlich habe sich in England verheiratet und aus gewissen Ursachen seine Verbindung geheim halten müssen. Eine Person aus der Familie seiner Frau aber habe das Geheimnis früher ausgeplaudert, als ihm lieb gewesen, und dieses habe Gelegenheit zu dem „Verheirateten Philosophen" gegeben. Wenn dieses wahr ist, — und warum sollten wir es seinem Sohne nicht glauben? — so dürfte die vermeinte Nachahmung des Campistron um so eher wegfallen.

Zweiundfunfzigstes Stück.

Den 27. Oktober 1767.

Den vierzigsten Abend (Donnerstags, den 9. Julius) ward Schlegels „Triumph der guten Frauen" aufgeführt.

Dieses Lustspiel ist unstreitig eines der besten deutschen Originale. Es war, so viel ich weiß, das letzte komische Werk des Dichters, das seine frühern Geschwister unendlich übertrifft und von der Reife seines Urhebers zeigt. „Der geschäftige Müßiggänger" war der erste jugendliche Versuch und fiel aus, wie alle solche jugendliche Versuche ausfallen. Der Witz verzeihe es denen und räche sich nie an ihnen, die allzuviel Witz darin gefunden haben! Er enthält das kalteste, langweiligste Alltagsgewäsche, das nur immer in dem Hause eines Meißnischen Pelzhändlers vorfallen kann. Ich wüßte nicht, daß er jemals wäre aufgeführt worden, und ich zweifle, daß seine Vorstellung dürfte auszuhalten sein. „Der Geheimnisvolle" ist um vieles besser, ob es gleich der Geheimnisvolle gar nicht ge-

worden ist, den Molière in der Stelle geschildert hat, aus welcher Schlegel den Anlaß zu diesem Stücke wollte genommen haben[1]. Molières Geheimnisvoller ist ein Geck, der sich ein wichtiges Ansehen geben will, Schlegels Geheimnisvoller aber ein gutes ehrliches Schaf, das den Fuchs spielen will, um von den Wölfen nicht gefressen zu werden. Daher kömmt es auch, daß er so viel Ähnliches mit dem Charakter des Mißtrauischen hat, den Cronegk hernach auf die Bühne brachte. Beide Charaktere aber, oder vielmehr beide Nüancen des nämlichen Charakters, können nicht anders als in einer so kleinen und armseligen oder so menschenfeindlichen und häßlichen Seele sich finden, daß ihre Vorstellungen notwendig mehr Mitleiden oder Abscheu erwecken müssen als Lachen. „Der Geheimnisvolle" ist wohl sonst hier aufgeführt worden; man versichert mich aber auch durchgängig, und aus der eben gemachten Betrachtung ist es mir sehr begreiflich, daß man ihn läppischer gefunden habe als lustig.

Der „Triumph der guten Frauen" hingegen hat, wo er noch aufgeführt worden und so oft er noch aufgeführt worden, überall und jederzeit einen sehr vorzüglichen Beifall erhalten; und daß sich dieser Beifall auf wahre Schönheiten gründen müsse, daß er nicht das Werk einer überraschenden, blendenden Vorstellung sei, ist daher klar, weil ihn noch niemand nach Lesung des Stücks zurückgenommen. Wer es zuerst gelesen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es spielen sieht: und wer es zuerst spielen gesehen, dem gefällt es um so viel mehr, wenn er es liest. Auch haben es die strengsten Kunstrichter ebenso sehr

---

[1] Misantrope. Acte II. Sc. 4.

C'est de la tête aux pieds, un homme tout mistère,
Qui vous jette, en passant, un coup d'oeil égaré,
Et sans aucune affaire est toujours affairé.
Tout ce qu'il vous debite en grimaces abonde.
A force de façons il assomme le monde.
Sans cesse il a tout bas, pour rompre l'entretien,
Un secret à vous dire, et ce secret n'est rien.
De la moindre vétille il fait une merveille,
Et jusques au bon jour, il dit tout à l'oreille.

seinen übrigen Lustspielen als diese überhaupt dem gewöhnlichen Prasse deutscher Komödien vorgezogen.

„Ich las", sagt einer von ihnen[1], „den ‚Geschäftigen Müßiggänger': die Charaktere schienen mir vollkommen nach dem Leben; solche Müßiggänger, solche in ihre Kinder vernarrte Mütter, solche schalwitzige Besuche und solche dumme Pelzhändler sehen wir alle Tage. So denkt, so lebt, so handelt der Mittelstand unter den Deutschen. Der Dichter hat seine Pflicht gethan, er hat uns geschildert, wie wir sind. Allein ich gähnte vor Langeweile. — Ich las darauf den ‚Triumph der guten Frauen'. Welcher Unterschied! Hier finde ich Leben in den Charakteren, Feuer in ihren Handlungen, echten Witz in ihren Gesprächen und den Ton einer feinen Lebensart in ihrem ganzen Umgange."

Der vornehmste Fehler, den eben derselbe Kunstrichter daran bemerkt hat, ist der, daß die Charaktere an sich selbst nicht deutsch sind. Und leider muß man diesen zugestehen. Wir sind aber in unsern Lustspielen schon zu sehr an fremde und besonders an französische Sitten gewöhnt, als daß er eine besonders üble Wirkung auf uns haben könnte.

„Nikander", heißt es, „ist ein französischer Abenteurer, der auf Eroberungen ausgeht, allem Frauenzimmer nachstellt, keinem im Ernste gewogen ist, alle ruhige Ehen in Uneinigkeit zu stürzen, aller Frauen Verführer und aller Männer Schrecken zu werden sucht, und der bei allem diesen kein schlechtes Herz hat. Die herrschende Verderbnis der Sitten und Grundsätze scheint ihn mit fortgerissen zu haben. Gottlob! daß ein Deutscher, der so leben will, das verderbteste Herz von der Welt haben muß! — Hilaria, des Nikander Frau, die er vier Wochen nach der Hochzeit verlassen und nunmehr in zehn Jahren nicht gesehen hat, kömmt auf den Einfall, ihn aufzusuchen. Sie kleidet sich als eine Mannsperson und folgt ihm unter dem Namen Philint in alle Häuser nach, wo er Aventüren sucht. Philint ist witziger, flatterhafter und unverschämter als Ni-

[1] Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Teil XXI. S. 133. [Von M. Mendelssohn

kander. Das Frauenzimmer ist dem Philint mehr gewogen, und sobald er mit seinem frechen, aber doch artigen Wesen sich sehen läßt, steht Nikander da wie verstummt. Dieses gibt Gelegenheit zu sehr lebhaften Situationen. Die Erfindung ist artig, der zweifache Charakter wohl gezeichnet und glücklich in Bewegung gesetzt; aber das Original zu diesem nachgeahmten Petitmaitre ist gewiß kein Deutscher.

„Was mir", fährt er fort, „sonst an diesem Lustspiele mißfällt, ist der Charakter des Agenor. Den Triumph der guten Frauen vollkommen zu machen, zeigt dieser Agenor den Ehemann von einer gar zu häßlichen Seite. Er tyrannisiert seine unschuldige Juliane auf das unwürdigste und hat recht seine Lust, sie zu quälen. Grämlich, so oft er sich sehen läßt, spöttisch bei den Thränen seiner gekränkten Frau, argwöhnisch bei ihren Liebkosungen, boshaft genug, ihre unschuldigsten Reden und Handlungen durch eine falsche Wendung zu ihrem Nachteile auszulegen, eifersüchtig, hart, unempfindlich und, wie Sie sich leicht einbilden können, in seiner Frauen Kammermädchen verliebt. — Ein solcher Mann ist gar zu verderbt, als daß wir ihm eine schleunige Besserung zutrauen könnten. Der Dichter gibt ihm eine Nebenrolle, in welcher sich die Falten seines nichtswürdigen Herzens nicht genug entwickeln können. Er tobt, und weder Juliane noch die Leser wissen recht, was er will. Ebensowenig hat der Dichter Raum gehabt, seine Besserung gehörig vorzubereiten und zu veranstalten. Er mußte sich begnügen, dieses gleichsam im Vorbeigehen zu thun, weil die Haupthandlung mit Nikander und Philinten zu schaffen hatte. Kathrine, dieses edelmütige Kammermädchen der Juliane, das Agenor verfolgt hatte, sagt gar recht am Ende des Lustspiels: Die geschwindesten Bekehrungen sind nicht allemal die aufrichtigsten! Wenigstens solange dieses Mädchen im Hause ist, möchte ich nicht für die Aufrichtigkeit stehen."

Ich freue mich, daß die beste deutsche Komödie dem richtigsten deutschen Beurteiler in die Hände gefallen ist. Und doch war es vielleicht die erste Komödie, die dieser Mann beurteilte.

Zweiter Band.

Dreiundfunfzigstes Stück.

Den 3. November 1767.

Den einundvierzigsten Abend (Freitags, den 10. Julius) wurden „Cénie“ und „Der Mann nach der Uhr“ wiederholt[1].

„‚Cénie‘“, sagt Chevrier gerade heraus[2], „führt den Namen der Frau von Graffigny, ist aber ein Werk des Abts von Voisenon. Es war anfangs in Versen; weil aber die Frau von Graffigny, der es erst in ihrem vierundfunfzigsten Jahre einfiel, die Schriftstellerin zu spielen, in ihrem Leben keinen Vers gemacht hatte, so ward ‚Cénie‘ in Prosa gebracht. Mais l'Auteur“, fügt er hinzu, „y a laissé 81 vers qui y existent dans leur entier.“ Das ist ohne Zweifel von einzeln, hin und wieder zerstreuten Zeilen zu verstehen, die den Reim verloren, aber die Silbenzahl beibehalten haben. Doch wenn Chevrier keinen andern Beweis hatte, daß das Stück in Versen gewesen, so ist es sehr erlaubt, daran zu zweifeln. Die französischen Verse kommen überhaupt der Prosa so nahe, daß es Mühe kosten soll, nur in einem etwas gesuchteren Stile zu schreiben, ohne daß sich nicht von selbst ganze Verse zusammenfinden, denen nichts wie der Reim mangelt. Und gerade denjenigen, die gar keine Verse machen, können dergleichen Verse am ersten entwischen, eben weil sie gar kein Ohr für das Metrum haben und es also ebensowenig zu vermeiden als zu beobachten verstehen.

Was hat „Cénie“ sonst für Merkmale, daß sie nicht aus der Feder eines Frauenzimmers können geflossen sein? „Das

[1] S. den 23. und 29. Abend, S. 95 und 106.

[2] Observateur des Spectacles. Tome I. p. 211.

Frauenzimmer überhaupt", sagt Rousseau[1], „liebt keine einzige Kunst, versteht sich auf keine einzige, und an Genie fehlt es ihm ganz und gar. Es kann in kleinen Werken glücklich sein, die nichts als leichten Witz, nichts als Geschmack, nichts als Anmut, höchstens Gründlichkeit und Philosophie verlangen. Es kann sich Wissenschaft, Gelehrsamkeit und alle Talente erwerben, die sich durch Mühe und Arbeit erwerben lassen. Aber jenes himmlische Feuer, welches die Seele erhitzt und entflammt, jenes um sich greifende, verzehrende Genie, jene brennende Beredsamkeit, jene erhabene Schwünge, die ihr Entzückendes dem Innersten unseres Herzens mitteilen, werden den Schriften des Frauenzimmers allezeit fehlen."

Also fehlen sie wohl auch der „Cénie"? Oder, wenn sie ihr nicht fehlen, so muß „Cénie" notwendig das Werk eines Mannes sein? Rousseau selbst würde so nicht schließen. Er sagt vielmehr, was er dem Frauenzimmer überhaupt absprechen zu müssen glaube, wolle er darum keiner Frau insbesondere streitig machen. (Ce n'est pas à une femme, mais aux femmes que je refuse les talens des hommes.[2]) Und dieses sagt er eben auf Veranlassung der „Cénie"; eben da, wo er die Graffigny als die Verfasserin derselben anführt. Dabei merke man wohl, daß Graffigny seine Freundin nicht war, daß sie übels von ihm gesprochen hatte, daß er sich an eben der Stelle über sie beklagt. Demungeachtet erklärt er sie lieber für eine Ausnahme seines Satzes, als daß er im geringsten auf das Vorgeben des Chevrier anspielen sollte, welches er zu thun ohne Zweifel Freimütigkeit genug gehabt hätte, wenn er nicht von dem Gegenteile überzeugt gewesen wäre.

Chevrier hat mehr solche verkleinerliche geheime Nachrichten. Ebendieser Abt, wie Chevrier wissen will, hat für die Favart gearbeitet. Er hat die komische Oper „Annette und Lubin" gemacht, und nicht sie, die Aktrice, von der er sagt, daß sie kaum lesen könne. Sein Beweis ist ein Gassenhauer, der in Paris darüber herumgegangen; und es ist allerdings wahr,

---

[1] à d'Alembert, p. 193.

[2] Ibid., p. 78.

daß die Gassenhauer in der französischen Geschichte überhaupt unter die glaubwürdigsten Dokumente gehören.

Warum ein Geistlicher ein sehr verliebtes Singspiel unter fremdem Namen in die Welt schicke, ließe sich endlich noch begreifen. Aber warum er sich zu einer „Cénie" nicht bekennen wolle, der ich nicht viele Predigten vorziehen möchte, ist schwerlich abzusehen. Dieser Abt hat ja sonst mehr als ein Stück aufführen und drucken lassen, von welchen ihn jedermann als den Verfasser kennt, und die der „Cénie" bei weiten nicht gleichkommen. Wenn er einer Frau von vierundfunfzig Jahren eine Galanterie machen wollte, ist es wahrscheinlich, daß er es gerade mit seinem besten Werke würde gethan haben?

Den zweiundvierzigsten Abend (Montags, den 13. Julius) ward „Die Frauenschule" von Molière aufgeführt.

Molière hatte bereits seine „Männerschule" gemacht, als er im Jahr 1662 diese „Frauenschule" darauf folgen ließ. Wer beide Stücke nicht kennt, würde sich sehr irren, wenn er glaubte, daß hier den Frauen, wie dort den Männern, ihre Schuldigkeit gepredigt würde. Es sind beides witzige Possenspiele, in welchen ein paar junge Mädchen, wovon das eine in aller Strenge erzogen und das andere in aller Einfalt aufgewachsen, ein paar alte Laffen hintergehen, und die beide die „Männerschule" heißen müßten, wenn Molière weiter nichts darin hätte lehren wollen, als daß das dümmste Mädchen noch immer Verstand genug habe, zu betrügen, und daß Zwang und Aufsicht weit weniger fruchte und nutze als Nachsicht und Freiheit. Wirklich ist für das weibliche Geschlecht in der „Frauenschule" nicht viel zu lernen; es wäre denn, daß Molière mit diesem Titel auf die Ehestandsregeln in der zweiten Szene des dritten Akts gesehen hätte, mit welchen aber die Pflichten der Weiber eher lächerlich gemacht werden.

„Die zwei glücklichsten Stoffe zur Tragödie und Komödie", sagt Trublet[1], „sind der ‚Cid' und die ‚Frauenschule'. Aber beide sind vom Corneille und Molière bearbeitet worden, als

[1] Essais de Litt. et de Morale. T. IV. p. 295.

diese Dichter ihre völlige Stärke noch nicht hatten. Diese Anmerkung", fügt er hinzu, „habe ich von dem Herrn von Fontenelle."

Wenn doch Trublet den Herrn von Fontenelle gefragt hätte, wie er dieses meine. Oder falls es ihm so schon verständlich genug war, wenn er es doch auch seinen Lesern mit ein paar Worten hätte verständlich machen wollen. Ich wenigstens bekenne, daß ich gar nicht absehe, wo Fontenelle mit diesem Rätsel hingewollt. Ich glaube, er hat sich versprochen, oder Trublet hat sich verhört.

Wenn indes nach der Meinung dieser Männer der Stoff der „Frauenschule" so besonders glücklich ist und Molière in der Ausführung desselben nur zu kurz gefallen, so hätte sich dieser auf das ganze Stück eben nicht viel einzubilden gehabt. Denn der Stoff ist nicht von ihm, sondern teils aus einer spanischen Erzählung, die man bei dem Scarron unter dem Titel: „Die vergebliche Vorsicht" findet, teils aus den „Spaßhaften Nächten" des Straparolle genommen, wo ein Liebhaber einem seiner Freunde alle Tage vertraut, wie weit er mit seiner Geliebten gekommen, ohne zu wissen, daß dieser Freund sein Nebenbuhler ist.

„Die Frauenschule", sagt der Herr von Voltaire, „war ein Stück von einer ganz neuen Gattung, worin zwar alles nur Erzählung, aber doch so künstliche Erzählung ist, daß alles Handlung zu sein scheint."

Wenn das Neue hierin bestand, so ist es sehr gut, daß man die neue Gattung eingehen lassen. Mehr oder weniger künstlich, Erzählung bleibt immer Erzählung, und wir wollen auf dem Theater wirkliche Handlungen sehen. — Aber ist es denn auch wahr, daß alles darin erzählt wird? daß alles nur Handlung zu sein scheint? Voltaire hätte diesen alten Einwurf nicht wieder aufwärmen sollen; oder anstatt ihn in ein anscheinendes Lob zu verkehren, hätte er wenigstens die Antwort beifügen sollen, die Molière selbst darauf erteilte, und die sehr passend ist. Die Erzählungen nämlich sind in diesem Stücke vermöge der innern Verfassung desselben wirkliche Handlung;

sie haben alles, was zu einer komischen Handlung erforderlich ist, und es ist bloße Wortklauberei, ihnen diesen Namen hier streitig zu machen[1]. Denn es kömmt ja weit weniger auf die Vorfälle an, welche erzählt werden, als auf den Eindruck, welchen diese Vorfälle auf den betrognen Alten machen, wenn er sie erfährt. Das Lächerliche dieses Alten wollte Molière vornehmlich schildern; ihn müssen wir also vornehmlich sehen, wie er sich bei dem Unfalle, der ihm droht, gebärdet; und dieses hätten wir so gut nicht gesehen, wenn der Dichter das, was er erzählen läßt, vor unsern Augen hätte vorgehen lassen, und das, was er vorgehen läßt, dafür hätte erzählen lassen. Der Verdruß, den Arnolph empfindet; der Zwang, den er sich anthut, diesen Verdruß zu verbergen; der höhnische Ton, den er annimmt, wenn er den weitern Progressen des Horaz nun vorgebaut zu haben glaubt; das Erstaunen, die stille Wut, in der wir ihn sehen, wenn er vernimmt, daß Horaz demungeachtet sein Ziel glücklich verfolgt: das sind Handlungen, und weit komischere Handlungen als alles, was außer der Szene vorgeht. Selbst in der Erzählung der Agnese von ihrer mit dem Horaz gemachten Bekanntschaft ist mehr Handlung, als wir finden würden, wenn wir diese Bekanntschaft auf der Bühne wirklich machen sähen.

Also anstatt von der „Frauenschule" zu sagen, daß alles darin Handlung scheine, obgleich alles nur Erzählung sei, glaubte ich mit mehrerem Rechte sagen zu können, daß alles Handlung darin sei, obgleich alles nur Erzählung zu sein scheine.

Vierundfunfzigstes Stück.

Den 6. November 1767.

Den dreiundvierzigsten Abend (Dienstags, den 14. Julius) ward die „Mütterschule" des La Chaussée und den vierund-

[1] In der „Kritik der Frauenschule", in der Person des Dorante: Les récits euxmêmes y sont des actions suivant la constitution du sujet.

vierzigsten Abend (als den 15.) der „Graf von Essex" wiederholt[1].

Da die Engländer von jeher so gern domestica facta auf ihre Bühne gebracht haben, so kann man leicht vermuten, daß es ihnen auch an Trauerspielen über diesen Gegenstand nicht fehlen wird. Das älteste ist das von John Banks unter dem Titel: „Der unglückliche Liebling oder Graf von Essex". Es kam 1682 aufs Theater und erhielt allgemeinen Beifall. Damals aber hatten die Franzosen schon drei „Essexe": des Calprenede von 1638, des Boyer von 1678 und des jüngern Corneille von eben diesem Jahre. Wollten indes die Engländer, daß ihnen die Franzosen auch hierin nicht möchten zuvorgekommen sein, so würden sie sich vielleicht auf Daniels „Philotas" beziehen können, ein Trauerspiel von 1611, in welchem man die Geschichte und den Charakter des Grafen unter fremdem Namen zu finden glaubte[2].

Banks scheint keinen von seinen französischen Vorgängern gekannt zu haben. Er ist aber einer Novelle gefolgt, die den Titel „Geheime Geschichte der Königin Elisabeth und des Grafen von Essex" führt[3], wo er den ganzen Stoff sich so in die Hände gearbeitet fand, daß er ihn bloß zu dialogieren, ihm bloß die äußere dramatische Form zu erteilen brauchte. Hier ist der ganze Plan, wie er von dem Verfasser der unten angeführten Schrift zum Teil ausgezogen worden. Vielleicht, daß es meinen Lesern nicht unangenehm ist, ihn gegen das Stück des Corneille halten zu können.

„Um unser Mitleid gegen den unglücklichen Grafen desto lebhafter zu machen und die heftige Zuneigung zu entschuldigen, welche die Königin für ihn äußert, werden ihm alle die erhabensten Eigenschaften eines Helden beigelegt; und es fehlt ihm zu einem vollkommenen Charakter weiter nichts, als daß er seine Leidenschaften nicht besser in seiner Gewalt hat. Burleigh, der erste Minister der Königin, der auf ihre Ehre sehr

---

[1] S. den 26. und 30. Abend, S. 100 und 106.

[2] Cibber's Lives of the Engl. Poets. Vol. I. p. 147.

[3] The Companion to the Theatre. Vol. II. p. 99.

eifersüchtig ist und den Grafen wegen der Gunstbezeigungen beneidet, mit welchen sie ihn überhäuft, bemüht sich unablässig, ihn verdächtig zu machen. Hierin steht ihm Sir Walter Raleigh, welcher nicht minder des Grafen Feind ist, treulich bei, und beide werden von der boshaften Gräfin von Nottingham noch mehr verhetzt, die den Grafen sonst geliebt hatte, nun aber, weil sie keine Gegenliebe von ihm erhalten können, was sie nicht besitzen kann, zu verderben sucht. Die ungestüme Gemütsart des Grafen macht ihnen nur allzu gutes Spiel, und sie erreichen ihre Absicht auf folgende Weise.

„Die Königin hatte den Grafen als ihren Generalissimus mit einer sehr ansehnlichen Armee gegen den Tyrone geschickt, welcher in Irland einen gefährlichen Aufstand erregt hatte. Nach einigen nicht viel bedeutenden Scharmützeln sah sich der Graf genötigt, mit dem Feinde in Unterhandlung zu treten, weil seine Truppen durch Strapazen und Krankheiten sehr abgemattet waren, Tyrone aber mit seinen Leuten sehr vorteilhaft postiert stand. Da diese Unterhandlung zwischen den Anführern mündlich betrieben ward und kein Mensch dabei zugegen sein durfte, so wurde sie der Königin als ihrer Ehre höchst nachteilig und als ein gar nicht zweideutiger Beweis vorgestellt, daß Essex mit den Rebellen in einem heimlichen Verständnisse stehen müsse. Burleigh und Raleigh mit einigen andern Parlamentsmitgliedern treten sie daher um Erlaubnis an, ihn des Hochverrats anklagen zu dürfen, welches sie aber so wenig zu verstatten geneigt ist, daß sie sich vielmehr über ein dergleichen Unternehmen sehr aufgebracht bezeigt. Sie wiederholt die vorigen Dienste, welche der Graf der Nation erwiesen, und erklärt, daß sie die Undankbarkeit und den boshaften Neid seiner Ankläger verabscheue. Der Graf von Southampton, ein aufrichtiger Freund des Essex, nimmt sich zugleich seiner auf das lebhafteste an; er erhebt die Gerechtigkeit der Königin, einen solchen Mann nicht unterdrücken zu lassen; und seine Feinde müssen vor dieses Mal schweigen. (Erster Akt.)

„Indes ist die Königin mit der Aufführung des Grafen nichts weniger als zufrieden, sondern läßt ihm befehlen, seine

Fehler wieder gut zu machen und Irland nicht eher zu verlassen, als bis er die Rebellen völlig zu Paaren getrieben und alles wieder beruhigt habe. Doch Essex, dem die Beschuldigungen nicht unbekannt geblieben, mit welchen ihn seine Feinde bei ihr anzuschwärzen suchen, ist viel zu ungeduldig, sich zu rechtfertigen, und kömmt, nachdem er den Tyrone zur Niederlegung der Waffen vermocht, des ausdrücklichen Verbots der Königin ungeachtet nach England über. Dieser unbedachtsame Schritt macht seinen Feinden ebensoviel Vergnügen als seinen Freunden Unruhe; besonders zittert die Gräfin von Rutland, mit welcher er insgeheim verheiratet ist, vor den Folgen. Am meisten aber betrübt sich die Königin, da sie sieht, daß ihr durch dieses rasche Betragen aller Vorwand benommen ist, ihn zu vertreten, wenn sie nicht eine Zärtlichkeit verraten will, die sie gern vor der ganzen Welt verbergen möchte. Die Erwägung ihrer Würde, zu welcher ihr natürlicher Stolz kömmt, und die heimliche Liebe, die sie zu ihm trägt, erregen in ihrer Brust den grausamsten Kampf. Sie streitet lange mit sich selbst, ob sie den verwegnen Mann nach dem Tower schicken oder den geliebten Verbrecher vor sich lassen und ihm erlauben soll, sich gegen sie selbst zu rechtfertigen. Endlich entschließt sie sich zu dem letztern, doch nicht ohne alle Einschränkung; sie will ihn sehen, aber sie will ihn auf eine Art empfangen, daß er die Hoffnung wohl verlieren soll, für seine Vergehungen so bald Vergebung zu erhalten. Burleigh, Raleigh und Nottingham sind bei dieser Zusammenkunft gegenwärtig. Die Königin ist auf die letztere gelehnt und scheint tief im Gespräche zu sein, ohne den Grafen nur ein einziges Mal anzusehen. Nachdem sie ihn eine Weile vor sich knieen lassen, verläßt sie auf einmal das Zimmer und gebietet allen, die es redlich mit ihr meinen, ihr zu folgen und den Verräter allein zu lassen. Niemand darf es wagen, ihr ungehorsam zu sein; selbst Southampton geht mit ihr ab, kömmt aber bald mit der trostlosen Rutland wieder, ihren Freund bei seinem Unfalle zu beklagen. Gleich darauf schickt die Königin den Burleigh und Raleigh zu dem Grafen, ihm den Kommandostab abzunehmen; er weigerte

sich aber, ihn in andere als in der Königin eigene Hände zurückzuliefern, und beiden Ministern wird sowohl von ihm als von dem Southampton sehr verächtlich begegnet. (Zweiter Akt.)

„Die Königin, der dieses sein Betragen sogleich hinterbracht wird, ist äußerst gereizt, aber doch in ihren Gedanken noch immer uneinig. Sie kann weder die Verunglimpfungen, deren sich die Nottingham gegen ihn erkühnt, noch die Lobsprüche vertragen, die ihm die unbedachtsame Rutland aus der Fülle ihres Herzens erteilt; ja, diese sind ihr noch mehr zuwider als jene, weil sie daraus entdeckt, daß die Rutland ihn liebt. Zuletzt befiehlt sie demungeachtet, daß er vor sie gebracht werden soll. Er kömmt und versucht es, seine Aufführung zu verteidigen. Doch die Gründe, die er desfalls beibringt, scheinen ihr viel zu schwach, als daß sie ihren Verstand von seiner Unschuld überzeugen sollten. Sie verzeiht ihm, um der geheimen Neigung, die sie für ihn hegt, ein Genüge zu thun; aber zugleich entsetzt sie ihn aller seiner Ehrenstellen in Betrachtung dessen, was sie sich selbst als Königin schuldig zu sein glaubt. Und nun ist der Graf nicht länger vermögend, sich zu mäßigen; seine Ungestümheit bricht los; er wirft den Stab zu ihren Füßen und bedient sich verschiedner Ausdrücke, die zu sehr wie Vorwürfe klingen, als daß sie den Zorn der Königin nicht aufs höchste treiben sollten. Auch antwortet sie ihm darauf, wie es Zornigen sehr natürlich ist, ohne sich um Anstand und Würde, ohne sich um die Folgen zu bekümmern, nämlich anstatt der Antwort gibt sie ihm eine Ohrfeige. Der Graf greift nach dem Degen, und nur der einzige Gedanke, daß es seine Königin, daß es nicht sein König ist, der ihn geschlagen, mit einem Worte, daß es eine Frau ist, von der er die Ohrfeige hat, hält ihn zurück, sich thätlich an ihr zu vergehen. Southampton beschwört ihn, sich zu fassen; aber er wiederholt seine ihr und dem Staate geleisteten Dienste nochmals und wirft dem Burleigh und Raleigh ihren niederträchtigen Neid sowie der Königin ihre Ungerechtigkeit vor. Sie verläßt ihn in der äußersten Wut, und niemand als Southampton bleibt bei ihm, der

Freundschaft genug hat, sich jetzt eben am wenigsten von ihm trennen zu lassen. (Dritter Akt.)

„Der Graf gerät über sein Unglück in Verzweiflung; er läuft wie unsinnig in der Stadt herum, schreit über das ihm angethane Unrecht und schmäht auf die Regierung. Alles das wird der Königin mit vielen Übertreibungen wiedergesagt, und sie gibt Befehl, sich der beiden Grafen zu versichern. Es wird Mannschaft gegen sie ausgeschickt; sie werden gefangen genommen und in den Tower in Verhaft gesetzt, bis daß ihnen der Prozeß kann gemacht werden. Doch indes hat sich der Zorn der Königin gelegt und günstigern Gedanken für den Essex wiederum Raum gemacht. Sie will ihn also, ehe er zum Verhöre geht, allem, was man ihr darwider sagt, ungeachtet, nochmals sehen; und da sie besorgt, seine Verbrechen möchten zu strafbar befunden werden, so gibt sie ihm, um sein Leben wenigstens in Sicherheit zu setzen, einen Ring mit dem Versprechen, ihm gegen diesen Ring, sobald er ihn ihr zuschicke, alles, was er verlangen würde, zu gewähren. Fast aber bereut sie es wieder, daß sie so gütig gegen ihn gewesen, als sie gleich darauf erfährt, daß er mit der Rutland vermählt ist, und es von der Rutland selbst erfährt, die für ihn um Gnade zu bitten kömmt. (Vierter Akt.)

Fünfundfunfzigstes Stück.

Den 10. November 1767.

„Was die Königin gefürchtet hatte, geschieht: Essex wird nach den Gesetzen schuldig befunden und verurteilt, den Kopf zu verlieren; sein Freund Southampton desgleichen. Nun weiß zwar Elisabeth, daß sie als Königin den Verbrecher begnadigen kann; aber sie glaubt auch, daß eine solche freiwillige Begnadigung auf ihrer Seite eine Schwäche verraten würde, die keiner Königin gezieme, und also will sie so lange warten, bis er ihr den Ring senden und selbst um sein Leben bitten wird. Voller Ungeduld indes, daß es je eher, je lieber geschehen möge, schickt

sie die Nottingham zu ihm und läßt ihn erinnern, an seine Rettung zu denken. Nottingham stellt sich, das zärtlichste Mitleid für ihn zu fühlen, und er vertraut ihr das kostbare Unterpfand seines Lebens mit der demütigsten Bitte an die Königin, es ihm zu schenken. Nun hat Nottingham alles, was sie wünscht; nun steht es bei ihr, sich wegen ihrer verachteten Liebe an dem Grafen zu rächen. Anstatt also das auszurichten, was er ihr aufgetragen, verleumdet sie ihn auf das boshafteste und malt ihn so stolz, so trotzig, so fest entschlossen ab, nicht um Gnade zu bitten, sondern es auf das Äußerste ankommen zu lassen, daß die Königin dem Berichte kaum glauben kann, nach wiederholter Versicherung aber voller Wut und Verzweiflung den Befehl erteilt, das Urteil ohne Anstand an ihm zu vollziehen. Dabei gibt ihr die boshafte Nottingham ein, den Grafen von Southampton zu begnadigen, nicht weil ihr das Unglück desselben wirklich nahe geht, sondern weil sie sich einbildet, daß Essex die Bitterkeit seiner Strafe um so viel mehr empfinden werde, wenn er sieht, daß die Gnade, die man ihm verweigert, seinem mitschuldigen Freunde nicht entstehe. In eben dieser Absicht rät sie der Königin auch, seiner Gemahlin, der Gräfin von Rutland, zu erlauben, ihn noch vor seiner Hinrichtung zu sehen. Die Königin willigt in beides, aber zum Unglücke für die grausame Ratgeberin; denn der Graf gibt seiner Gemahlin einen Brief an die Königin, die sich eben in dem Tower befindet und ihn kurz darauf, als man den Grafen abgeführt, erhält. Aus diesem Briefe ersieht sie, daß der Graf der Nottingham den Ring gegeben und sie durch diese Verräterin um sein Leben bitten lassen. Sogleich schickt sie und läßt die Vollstreckung des Urteils untersagen; doch Burleigh und Raleigh, dem sie aufgetragen war, hatten so sehr damit geeilt, daß die Botschaft zu spät kömmt. Der Graf ist bereits tot. Die Königin gerät vor Schmerz außer sich, verbannt die abscheuliche Nottingham auf ewig aus ihren Augen und gibt allen, die sich als Feinde des Grafen erwiesen hatten, ihren bittersten Unwillen zu erkennen."

Aus diesem Plane ist genugsam abzunehmen, daß der „Essex"

des Banks ein Stück von weit mehr Natur, Wahrheit und Übereinstimmung ist, als sich in dem „Essex" des Corneille findet. Banks hat sich ziemlich genau an die Geschichte gehalten, nur daß er verschiedne Begebenheiten näher zusammengerückt und ihnen einen unmittelbaren Einfluß auf das endliche Schicksal seines Helden gegeben hat. Der Vorfall mit der Ohrfeige ist ebensowenig erdichtet als der mit dem Ringe; beide finden sich, wie ich schon angemerkt, in der Historie, nur jener weit früher und bei einer ganz andern Gelegenheit, so wie es auch von diesem zu vermuten. Denn es ist begreiflicher, daß die Königin dem Grafen den Ring zu einer Zeit gegeben, da sie mit ihm vollkommen zufrieden war, als daß sie ihm dieses Unterpfand ihrer Gnade jetzt erst sollte geschenkt haben, da er sich ihrer eben am meisten verlustig gemacht hatte, und der Fall, sich dessen zu gebrauchen, schon wirklich da war. Dieser Ring sollte sie erinnern, wie teuer ihr der Graf damals gewesen, als er ihn von ihr erhalten; und diese Erinnerung sollte ihm alsdann alle das Verdienst wiedergeben, welches er unglücklicherweise in ihren Augen etwa könnte verloren haben. Aber was braucht es dieses Zeichens, dieser Erinnerung von heute bis auf morgen? Glaubt sie ihrer günstigen Gesinnungen auch auf so wenige Stunden nicht mächtig zu sein, daß sie sich mit Fleiß auf eine solche Art fesseln will? Wenn sie ihm in Ernste vergeben hat, wenn ihr wirklich an seinem Leben gelegen ist, wozu das ganze Spiegelgefechte? Warum konnte sie es bei den mündlichen Versicherungen nicht bewenden lassen? Gab sie den Ring, bloß um den Grafen zu beruhigen, so verbindet er sie, ihm ihr Wort zu halten, er mag wieder in ihre Hände kommen oder nicht. Gab sie ihn aber, um durch die Wiedererhaltung desselben von der fortdauernden Reue und Unterwerfung des Grafen versichert zu sein: wie kann sie in einer so wichtigen Sache seiner tödlichsten Feindin glauben? Und hatte sich die Nottingham nicht kurz zuvor gegen sie selbst als eine solche bewiesen?

So wie Banks also den Ring gebraucht hat, thut er nicht die beste Wirkung. Mich dünkt, er würde eine weit bessere thun,

wenn ihn die Königin ganz vergessen hätte, und er ihr plötzlich, aber auch zu spät, eingehändigt würde, indem sie eben von der Unschuld oder wenigstens geringern Schuld des Grafen noch aus andern Gründen überzeugt würde. Die Schenkung des Ringes hätte vor der Handlung des Stücks lange müssen vorhergegangen sein, und bloß der Graf hätte darauf rechnen müssen, aber aus Edelmut nicht eher Gebrauch davon machen wollen, als bis er gesehen, daß man auf seine Rechtfertigung nicht achte, daß die Königin zu sehr wider ihn eingenommen sei, als daß er sie zu überzeugen hoffen könne, daß er sie also zu bewegen suchen müsse. Und indem sie so bewegt würde, müßte die Überzeugung dazu kommen; die Erkennung seiner Unschuld und die Erinnerung ihres Versprechens, ihn auch dann, wenn er schuldig sein sollte, für unschuldig gelten zu lassen, müßten sie auf einmal überraschen, aber nicht eher überraschen, als bis es nicht mehr in ihrem Vermögen steht, gerecht und erkenntlich zu sein.

Viel glücklicher hat Banks die Ohrfeige in sein Stück eingeflochten. — Aber eine Ohrfeige in einem Trauerspiele! Wie englisch, wie unanständig! — Ehe meine feinern Leser zu sehr darüber spotten, bitte ich sie, sich der Ohrfeige im „Cid" zu erinnern. Die Anmerkung, die der Herr von Voltaire darüber gemacht hat, ist in vielerlei Betrachtung merkwürdig. „Heutzutage", sagt er, „dürfte man es nicht wagen, einem Helden eine Ohrfeige geben zu lassen. Die Schauspieler selbst wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen; sie thun nur, als ob sie eine gäben. Nicht einmal in der Komödie ist so etwas mehr erlaubt, und dieses ist das einzige Exempel, welches man auf der tragischen Bühne davon hat. Es ist glaublich, daß man unter andern mit deswegen den ‚Cid' eine Tragikomödie betitelte; und damals waren fast alle Stücke des Scudéry und des Bois-Robert Tragikomödien. Man war in Frankreich lange der Meinung gewesen, daß sich das ununterbrochene Tragische ohne alle Vermischung mit gemeinen Zügen gar nicht aushalten lasse. Das Wort Tragikomödie selbst ist sehr alt; Plautus braucht es, seinen ‚Amphitruo' damit zu

bezeichnen, weil das Abenteuer des Sosias zwar komisch, Amphitruo selbst aber in allem Ernste betrübt ist." — Was der Herr von Voltaire nicht alles schreibt! Wie gern er immer ein wenig Gelehrsamkeit zeigen will, und wie sehr er meistenteils damit verunglückt!

Es ist nicht wahr, daß die Ohrfeige im „Cid" die einzige auf der tragischen Bühne ist. Voltaire hat den „Essex" des Banks entweder nicht gekannt, oder vorausgesetzt, daß die tragische Bühne seiner Nation allein diesen Namen verdiene. Unwissenheit verrät beides, und nur das letztere noch mehr Eitelkeit als Unwissenheit. Was er von dem Namen der Tragikomödie hinzufügt, ist ebenso unrichtig. Tragikomödie hieß die Vorstellung einer wichtigen Handlung unter vornehmen Personen, die einen vergnügten Ausgang hat; das ist der „Cid", und die Ohrfeige kam dabei gar nicht in Betrachtung; denn dieser Ohrfeige ungeachtet nannte Corneille hernach sein Stück eine Tragödie, sobald er das Vorurteil abgelegt hatte, daß eine Tragödie notwendig eine unglückliche Katastrophe haben müsse. Plautus braucht zwar das Wort Tragicocomoedia; aber er braucht es bloß im Scherze, und gar nicht, um eine besondere Gattung damit zu bezeichnen. Auch hat es ihm in diesem Verstande kein Mensch abgeborgt, bis es in dem sechzehnten Jahrhunderte den spanischen und italienischen Dichtern gefiel, gewisse von ihren dramatischen Mißgeburten so zu nennen[1]. Wenn aber auch Plautus seinen „Amphitruo" im Ernste so genannt hätte, so wäre es doch nicht aus der Ursache geschehen, die ihm Voltaire andichtet. Nicht weil der Anteil, den Sosias an der Handlung nimmt, komisch, und der, den Amphitruo daran nimmt, tragisch ist,

[1] Ich weiß zwar nicht, wer diesen Namen eigentlich zuerst gebraucht hat; aber das weiß ich gewiß, daß es Garnier nicht ist. Hedelin sagte: Je ne sçai si Garnier fut le premier qui s'en servit, mais il a fait porter ce titre à sa Bradamante, ce que depuis plusieurs ont imité. (Prat. du Th. liv. II. ch. 10.) Und dabei hätten es die Geschichtschreiber des französischen Theaters auch nur sollen bewenden lassen. Aber sie machen die leichte Vermutung des Hedelins zur Gewißheit und gratulieren ihrem Landsmanne zu einer so schönen Erfindung. Voici

nicht darum hätte Plautus sein Stück lieber eine Tragikomödie nennen wollen. Denn sein Stück ist ganz komisch, und wir belustigen uns an der Verlegenheit des Amphitruo ebensosehr als an des Sosias seiner. Sondern darum, weil diese komische Handlung größtenteils unter höhern Personen vorgeht, als man in der Komödie zu sehen gewohnt ist. Plautus selbst erklärt sich darüber deutlich genug:

Faciam ut commixta sit Tragico-comoedia:
Nam me perpetuo facere ut sit Comoedia
Reges quo veniant et di, non par arbitror.
Quid igitur? quoniam hic servus quoque partes habet,
Faciam hanc, proinde ut dixi, Tragico-comoediam.

Sechsundfunfzigstes Stück.

Den 13. November 1767.

Aber wiederum auf die Ohrfeige zu kommen. — Einmal ist es doch nun so, daß eine Ohrfeige, die ein Mann von Ehre von seinesgleichen oder von einem Höhern bekömmt, für eine so schimpfliche Beleidigung gehalten wird, daß alle Genugthuung, die ihm die Gesetze dafür verschaffen können, vergebens ist. Sie will nicht von einem Dritten bestraft, sie will von dem Beleidigten selbst gerächt, und auf eine ebenso eigenmächtige Art gerächt sein, als sie erwiesen worden. Ob es die wahre oder die falsche Ehre ist, die dieses gebietet, davon ist hier die Rede nicht. Wie gesagt, es ist nun einmal so.

Und wenn es nun einmal in der Welt so ist, warum soll

---

la première Tragi-Comédie, ou pour mieux dire le premier poëme du Théâtre qui a porté ce titre. — Garnier ne connoissoit pas assez les finesses de l'art qu'il professoit; tenons-lui cependant compte d'avoir le premier, et sans le secours des Anciens, ni de ses contemporains, fait entrevoir une idée, qui n'a pas été inutile à beaucoup d'Auteurs du dernier siècle. Garniers „Bradamante" ist von 1682, und ich kenne eine Menge weit frühere spanische und italienische Stücke, die diesen Titel führen.

es nicht auch auf dem Theater so sein? Wenn die Ohrfeigen dort im Gange sind, warum nicht auch hier?

„Die Schauspieler", sagt der Herr von Voltaire, „wissen nicht, wie sie sich dabei anstellen sollen." Sie wüßten es wohl; aber man will eine Ohrfeige auch nicht einmal gern im fremden Namen haben. Der Schlag setzt sie in Feuer; die Person erhält ihn, aber sie fühlen ihn; das Gefühl hebt die Verstellung auf; sie geraten aus ihrer Fassung; Scham und Verwirrung äußert sich wider Willen auf ihrem Gesichte; sie sollten zornig aussehen, und sie sehen albern aus; und jeder Schauspieler, dessen eigene Empfindungen mit seiner Rolle in Kollision kommen, macht uns zu lachen.

Es ist dieses nicht der einzige Fall, in welchem man die Abschaffung der Masken bedauern möchte. Der Schauspieler kann unstreitig unter der Maske mehr Kontenance halten; seine Person findet weniger Gelegenheit, auszubrechen, und wenn sie ja ausbricht, so werden wir diesen Ausbruch weniger gewahr.

Doch der Schauspieler verhalte sich bei der Ohrfeige, wie er will; der dramatische Dichter arbeitet zwar für den Schauspieler, aber er muß sich darum nicht alles versagen, was diesem weniger thulich und bequem ist. Kein Schauspieler kann rot werden, wenn er will; aber gleichwohl darf es ihm der Dichter vorschreiben; gleichwohl darf er den einen sagen lassen, daß er es den andern werden sieht. Der Schauspieler will sich nicht ins Gesichte schlagen lassen; er glaubt, es mache ihn verächtlich; es verwirrt ihn; es schmerzt ihn: recht gut! Wenn er es in seiner Kunst so weit noch nicht gebracht hat, daß ihn so etwas nicht verwirrt; wenn er seine Kunst so sehr nicht liebt, daß er sich ihr zum Besten eine kleine Kränkung will gefallen lassen, so suche er über die Stelle so gut wegzukommen, als er kann; er weiche dem Schlage aus; er halte die Hand vor; nur verlange er nicht, daß sich der Dichter seinetwegen mehr Bedenklichkeiten machen soll, als er sich der Person wegen macht, die er ihn vorstellen läßt. Wenn der wahre Diego, wenn der wahre Essex eine Ohrfeige hinnehmen muß, was wollen ihre Repräsentanten dawider einzuwenden haben?

Aber der Zuschauer will vielleicht keine Ohrfeige geben sehen? Oder höchstens nur einem Bedienten, den sie nicht besonders schimpft, für den sie eine seinem Stande angemessene Züchtigung ist? Einem Helden hingegen, einem Helden eine Ohrfeige! wie klein, wie unanständig! — Und wenn sie das nun eben sein soll? Wenn eben diese Unanständigkeit die Quelle der gewaltsamsten Entschließungen, der blutigsten Rache werden soll und wird? Wenn jede geringere Beleidigung diese schrecklichen Wirkungen nicht hätte haben können? Was in seinen Folgen so tragisch werden kann, was unter gewissen Personen notwendig so tragisch werden muß, soll dennoch aus der Tragödie ausgeschlossen sein, weil es auch in der Komödie, weil es auch in dem Possenspiele Platz findet? Worüber wir einmal lachen, sollen wir ein andermal nicht erschrecken können?

Wenn ich die Ohrfeigen aus einer Gattung des Dramas verbannt wissen möchte, so wäre es aus der Komödie. Denn was für Folgen kann sie da haben? Traurige? die sind über ihrer Sphäre. Lächerliche? die sind unter ihr und gehören dem Possenspiele. Gar keine? so verlohnte es nicht der Mühe, sie geben zu lassen. Wer sie gibt, wird nichts als pöbelhafte Hitze, und wer sie bekömmt, nichts als knechtische Kleinmut verraten. Sie verbleibt also den beiden Extremis, der Tragödie und dem Possenspiele, die mehrere dergleichen Dinge gemein haben, über die wir entweder spotten oder zittern wollen.

Und ich frage jeden, der den „Cid" vorstellen sehen oder ihn mit einiger Aufmerksamkeit auch nur gelesen, ob ihn nicht ein Schauder überlaufen, wenn der großsprecherische Gormaz den alten würdigen Diego zu schlagen sich erdreistet? Ob er nicht das empfindlichste Mitleid für diesen und den bittersten Unwillen gegen jenen empfunden? Ob ihm nicht auf einmal alle die blutigen und traurigen Folgen, die diese schimpfliche Begegnung nach sich ziehen müsse, in die Gedanken geschossen und ihn mit Erwartung und Furcht erfüllt? Gleichwohl soll ein Vorfall, der alle diese Wirkung auf ihn hat, nicht tragisch sein?

Wenn jemals bei dieser Ohrfeige gelacht worden, so war es

sicherlich von einem auf der Galerie, der mit den Ohrfeigen zu bekannt war und eben jetzt eine von seinem Nachbar verdient hätte. Wen aber die ungeschickte Art, mit der sich der Schauspieler etwa dabei betrug, wider Willen zu lächeln machte, der biß sich geschwind in die Lippe und eilte, sich wieder in die Täuschung zu versetzen, aus der fast jede gewaltsamere Handlung den Zuschauer mehr oder weniger zu bringen pflegt.

Auch frage ich, welche andere Beleidigung wohl die Stelle der Ohrfeige vertreten könnte? Für jede andere würde es in der Macht des Königs stehen, dem Beleidigten Genugthuung zu schaffen; für jede andere würde sich der Sohn weigern dürfen, seinem Vater den Vater seiner Geliebten aufzuopfern. Für diese einzige läßt das Pundonor weder Entschuldigung noch Abbitte gelten, und alle gütliche Wege, die selbst der Monarch dabei einleiten will, sind fruchtlos. Corneille ließ nach dieser Denkungsart den Gormas, wenn ihm der König andeuten läßt, den Diego zufriedenzustellen, sehr wohl antworten:

> Ces satisfactions n'appaissent point une âme:
> Qui les reçoit n'a rien, qui les fait se diffame.
> Et de tous ces accords l'effet le plus commun,
> C'est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Damals war in Frankreich das Edikt wider die Duelle nicht lange ergangen, dem dergleichen Maximen schnurstracks zuwiderliefen. Corneille erhielt also zwar Befehl, die ganzen Zeilen wegzulassen, und sie wurden aus dem Munde der Schauspieler verbannt; aber jeder Zuschauer ergänzte sie aus dem Gedächtnisse und aus seiner Empfindung.

In dem „Essex“ wird die Ohrfeige dadurch noch kritischer, daß sie eine Person gibt, welche die Gesetze der Ehre nicht verbinden. Sie ist Frau und Königin: was kann der Beleidigte mit ihr anfangen? Über die handfertige, wehrhafte Frau würde er spotten; denn eine Frau kann weder schimpfen noch schlagen. Aber diese Frau ist zugleich der Souverain, dessen Beschimpfungen unauslöschlich sind, da sie von seiner Würde eine Art von Gesetzmäßigkeit erhalten. Was kann also natürlicher scheinen, als daß Essex sich wider diese Würde selbst auf-

lehnt und gegen die Höhe tobt, die den Beleidiger seiner Rache entzieht? Ich wüßte wenigstens nicht, was seine letzten Vergehungen sonst wahrscheinlich hätte machen können. Die bloße Ungnade, die bloße Entsetzung seiner Ehrenstellen konnte und durfte ihn so weit nicht treiben. Aber durch eine so knechtische Behandlung außer sich gebracht, sehen wir ihn alles, was ihm die Verzweiflung eingibt, zwar nicht mit Billigung, doch mit Entschuldigung unternehmen. Die Königin selbst muß ihn aus diesem Gesichtspunkte ihrer Verzeihung würdig erkennen; und wir haben so ungleich mehr Mitleid mit ihm, als er uns in der Geschichte zu verdienen scheint, wo das, was er hier in der ersten Hitze der gekränkten Ehre thut, aus Eigennutz und andern niedrigen Absichten geschieht.

Der Streit, sagt die Geschichte, bei welchem Essex die Ohrfeige erhielt, war über die Wahl eines Königs von Irland. Als er sah, daß die Königin auf ihrer Meinung beharrte, wandte er ihr mit einer sehr verächtlichen Gebärde den Rücken. In dem Augenblicke fühlte er ihre Hand, und seine fuhr nach dem Degen. Er schwur, daß er diesen Schimpf weder leiden könne noch wolle, daß er ihn selbst von ihrem Vater Heinrich nicht würde erduldet haben; und so begab er sich vom Hofe. Der Brief, den er an den Kanzler Egerton über diesen Vorfall schrieb, ist mit dem würdigsten Stolze abgefaßt, und er schien fest entschlossen, sich der Königin nie wieder zu nähern. Gleichwohl finden wir ihn bald darauf wieder in ihrer völligen Gnade und in der völligen Wirksamkeit eines ehrgeizigen Lieblings. Diese Versöhnlichkeit, wenn sie ernstlich war, macht uns eine sehr schlechte Idee von ihm, und keine viel bessere, wenn sie Verstellung war. In diesem Falle war er wirklich ein Verräter, der sich alles gefallen ließ, bis er den rechten Zeitpunkt gekommen zu sein glaubte. Ein elender Weinpacht, den ihm die Königin nahm, brachte ihn am Ende weit mehr auf als die Ohrfeige; und der Zorn über diese Verschmälerung seiner Einkünfte verblendete ihn so, daß er ohne alle Überlegung losbrach. So finden wir ihn in der Geschichte und verachten ihn. Aber nicht so bei dem Banks, der seinen Aufstand

zu der unmittelbaren Folge der Ohrfeige macht und ihm weiter keine treulosen Absichten gegen seine Königin beilegt. Sein Fehler ist der Fehler einer edeln Hitze, den er bereut, der ihm vergeben wird, und der bloß durch die Bosheit seiner Feinde der Strafe nicht entgeht, die ihm geschenkt war.

Siebenundfunfzigstes Stück.

Den 17. November 1767.

Banks hat die nämlichen Worte beibehalten, die Essex über die Ohrfeige ausstieß. Nur daß er ihn dem einen Heinriche noch alle Heinriche in der Welt mitsamt Alexandern beifügen läßt[1]. Sein Essex ist überhaupt zu viel Prahler, und es fehlt wenig, daß er nicht ein ebenso großer Gasconier ist als der Essex des Gasconiers Calprenède. Dabei erträgt er sein Unglück viel zu kleinmütig und ist bald gegen die Königin ebenso kriechend, als er vorher vermessen gegen sie war. Banks hat ihn zu sehr nach dem Leben geschildert. Ein Charakter, der sich so leicht vergißt, ist kein Charakter und ebendaher der dramatischen Nachahmung unwürdig. In der Geschichte kann man dergleichen Widersprüche mit sich selbst für Verstellung halten, weil wir in der Geschichte doch selten das Innerste des Herzens kennen lernen; aber in dem Drama werden wir mit dem Helden allzu vertraut, als daß wir nicht gleich wissen sollten, ob seine Gesinnungen wirklich mit den Handlungen, die wir ihm nicht zugetraut hätten, übereinstimmen oder nicht. Ja, sie mögen es, oder sie mögen es nicht: der tragische Dich-

---

[1] Act. III.

— — — — — — — -- By all
The Subtilty, and Woman in your Sex,
I swear, that had you been a Man you durst not,
Nay, your bold Father Harry durst not this
Have done — Why say I him? Not all the Harrys,
Nor Alexander's self, were he alive,
Shou'd boast of such a deed on Essex done
Without revenge. — — — — -- —

ter kann ihn in beiden Fällen nicht recht nutzen. Ohne Verstellung fällt der Charakter weg, bei der Verstellung die Würde desselben.

Mit der Elisabeth hat er in diesen Fehler nicht fallen können. Diese Frau bleibt sich in der Geschichte immer so vollkommen gleich, als es wenige Männer bleiben. Ihre Zärtlichkeit selbst, ihre heimliche Liebe zu dem Essex, hat er mit vieler Anständigkeit behandelt; sie ist auch bei ihm gewissermaßen noch ein Geheimnis. Seine Elisabeth klagt nicht wie die Elisabeth des Corneille über Kälte und Verachtung, über Glut und Schicksal; sie spricht von keinem Gifte, das sie verzehre; sie jammert nicht, daß ihr der Undankbare eine Suffolk vorziehe, nachdem sie ihm doch deutlich genug zu verstehen gegeben, daß er um sie allein seufzen solle ꝛc. Keine von diesen Armseligkeiten kömmt über ihre Lippen. Sie spricht nie als eine Verliebte; aber sie handelt so. Man hört es nie, aber man sieht es, wie teuer ihr Essex ehedem gewesen und noch ist. Einige Funken Eifersucht verraten sie; sonst würde man sie schlechterdings für nichts als für seine Freundin halten können.

Mit welcher Kunst aber Banks ihre Gesinnungen gegen den Grafen in Aktion zu setzen gewußt, das können folgende Szenen des dritten Aufzuges zeigen. — Die Königin glaubt sich allein und überlegt den unglücklichen Zwang ihres Standes, der ihr nicht erlaube, nach der wahren Neigung ihres Herzens zu handeln. Indem wird sie die Nottingham gewahr, die ihr nachgekommen.

Die Königin. Du hier, Nottingham? Ich glaubte, ich sei allein.

Nottingham. Verzeihe, Königin, daß ich so kühn bin! Und doch befiehlt mir meine Pflicht, noch kühner zu sein. — Dich bekümmert etwas. Ich muß fragen — aber erst auf meinen Knieen dich um Verzeihung bitten, daß ich es frage — Was ist's, das dich bekümmert? Was ist es, das diese erhabene Seele so tief herab beugt? — Oder ist dir nicht wohl?

Die Königin. Steh auf! ich bitte dich. — Mir ist ganz

wohl. — Ich danke dir für deine Liebe. — Nur unruhig, ein wenig unruhig bin ich — meines Volkes wegen. Ich habe lange regiert, und ich fürchte, ihm nur zu lange. Es fängt an, meiner überdrüssig zu werden. — Neue Kronen sind wie neue Kränze; die frischesten sind die lieblichsten. Meine Sonne neigt sich; sie hat in ihrem Mittage zu sehr gewärmt; man fühlt sich zu heiß; man wünscht, sie wäre schon untergegangen. — Erzähle mir doch, was sagt man von der Überkunft des Essex?

Nottingham. — Von seiner Überkunft — sagt man — nicht das Beste. Aber von ihm — er ist für einen so tapfern Mann bekannt —

Die Königin. Wie? tapfer? da er mir so dient? — Der Verräter!

Nottingham. Gewiß, es war nicht gut —

Die Königin. Nicht gut! nicht gut? — Weiter nichts?

Nottingham. Es war eine verwegene, frevelhafte That.

Die Königin. Nicht wahr, Nottingham? — Meinen Befehl so gering zu schätzen! Er hätte den Tod dafür verdient. — Weit geringere Verbrechen haben hundert weit geliebtern Lieblingen den Kopf gekostet.

Nottingham. Ja wohl. — Und doch sollte Essex bei so viel größerer Schuld mit geringerer Strafe davon kommen? Er sollte nicht sterben?

Die Königin. Er soll! — Er soll sterben, und in den empfindlichsten Martern soll er sterben! — Seine Pein sei, wie seine Verräterei, die größte von allen! — Und dann will ich seinen Kopf und seine Glieder nicht unter den finstern Thoren, nicht auf den niedrigen Brücken, auf den höchsten Zinnen will ich sie aufgesteckt wissen, damit jeder, der vorübergeht, sie erblicke und ausrufe: Siehe da den stolzen, undankbaren Essex! Diesen Essex, welcher der Gerechtigkeit seiner Königin trotzte! — Wohl gethan! Nicht mehr, als er verdiente! — Was sagst du, Nottingham? Meinst du nicht auch? — Du schweigst? Warum schweigst du? Willst du ihn noch vertreten?

Nottingham. Weil du es denn befiehlst, Königin, so will

ich dir alles sagen, was die Welt von diesem stolzen, undankbare Manne spricht.

Die Königin. Thu das! — Laß hören; was sagt die Welt von ihm und mir?

Nottingham. Von dir, Königin? — Wer ist es, der von dir nicht mit Entzücken und Bewunderung spräche? Der Nachruhm eines verstorbenen Heiligen ist nicht lauterer als dein Lob, von dem aller Zungen ertönen. Nur dieses einzige wünscht man, und wünscht es mit den heißesten Thränen, die aus der reinsten Liebe gegen dich entspringen — dieses einzige, daß du geruhen möchtest, ihren Beschwerden gegen diesen Essex abzuhelfen, einen solchen Verräter nicht länger zu schützen, ihn nicht länger der Gerechtigkeit und der Schande vorzuenthalten, ihn endlich der Rache zu überliefern —

Die Königin. Wer hat mir vorzuschreiben?

Nottingham. Dir vorzuschreiben! — Schreibt man dem Himmel vor, wenn man ihn in tiefester Unterwerfung anfleht? — Und so fleht dich alles wider den Mann an, dessen Gemütsart so schlecht, so boshaft ist, daß er es auch nicht der Mühe wert achtet, den Heuchler zu spielen. — Wie stolz! wie aufgeblasen! Und wie unartig, pöbelhaft stolz! nicht anders als ein elender Lakai auf seinen bunten, verbrämten Rock! — Daß er tapfer ist, räumt man ihm ein; aber so, wie es der Wolf oder der Bär ist, blind zu, ohne Plan und Vorsicht. Die wahre Tapferkeit, welche eine edle Seele über Glück und Unglück erhebt, ist fern von ihm. Die geringste Beleidigung bringt ihn auf; er tobt und rast über ein Nichts; alles soll sich vor ihm schmiegen; überall will er allein glänzen, allein hervorragen. Luzifer selbst, der den ersten Samen des Lasters in dem Himmel ausstreute, war nicht ehrgeiziger und herrschsüchtiger als er. Aber so wie dieser aus dem Himmel stürzte — —

Die Königin. Gemach, Nottingham, gemach! — Du eiferst dich ja ganz aus dem Atem. — Ich will nichts mehr hören — (beiseite) **Gift und Blattern auf ihre Zunge! — Gewiß, Nottingham, du solltest dich schämen, so etwas auch nur nachzusagen, dergleichen Niederträchtigkeiten des boshaften Pöbels**

zu wiederholen. Und es ist nicht einmal wahr, daß der Pöbel das sagt. Er denkt es auch nicht. Aber ihr, ihr wünscht, daß er es sagen möchte.

Nottingham. Ich erstaune, Königin —

Die Königin. Worüber?

Nottingham. Du gebotest mir selbst, zu reden —

Die Königin. Ja, wenn ich es nicht bemerkt hätte, wie gewünscht dir dieses Gebot kam! wie vorbereitet du darauf warst! Auf einmal glühte dein Gesicht, flammte dein Auge; das volle Herz freute sich, überzufließen, und jedes Wort, jede Gebärde hatte seinen längst abgezielten Pfeil, deren jeder mich mit trifft.

Nottingham. Verzeihe, Königin, wenn ich in dem Ausdrucke meine Schuldigkeit gefehlt habe! Ich maß ihn nach deinem ab.

Die Königin. Nach meinem? — Ich bin seine Königin. Mir steht es frei, dem Dinge, das ich geschaffen habe, mitzuspielen wie ich will. — Auch hat er sich der gräßlichsten Verbrechen gegen meine Person schuldig gemacht. Mich hat er beleidigt, aber nicht dich. — Womit könnte dich der arme Mann beleidigt haben? Du hast keine Gesetze, die er übertreten, keine Unterthanen, die er bedrücken, keine Krone, nach der er streben könnte. Was findest du denn also für ein grausames Vergnügen, einen Elenden, der ertrinken will, lieber noch auf den Kopf zu schlagen, als ihm die Hand zu reichen?

Nottingham. Ich bin zu tadeln —

Die Königin. Genug davon! — Seine Königin, die Welt, das Schicksal selbst erklärt sich wider diesen Mann, und doch scheint er dir kein Mitleid, keine Entschuldigung zu verdienen?

Nottingham. Ich bekenne es, Königin,

Die Königin. Geh, es sei dir vergeben! — Rufe mir gleich die Rutland her.

Achtundfunfzigstes Stück.

Den 20. November 1767.

Nottingham geht, und bald darauf erscheint Rutland. Man erinnere sich, daß Rutland ohne Wissen der Königin mit dem Essex vermählt ist.

Die Königin. Kömmst du, liebe Rutland? Ich habe nach dir geschickt. — Wie ist's? Ich finde dich seit einiger Zeit so traurig. Woher diese trübe Wolke, die dein holdes Auge umzieht? Sei munter, liebe Rutland! ich will dir einen wackern Mann suchen.

Rutland. Großmütige Frau! — Ich verdiene es nicht, daß meine Königin so gnädig auf mich herabsieht.

Die Königin. Wie kannst du so reden? — Ich liebe dich; ja wohl liebe ich dich. — Du sollst es daraus schon sehen! — Eben habe ich mit der Nottingham, der Widerwärtigen! — einen Streit gehabt, und zwar — über Mylord Essex.

Rutland. Ha!

Die Königin. Sie hat mich recht sehr geärgert. Ich konnte sie nicht länger vor Augen sehen.

Rutland (beiseite). Wie fahre ich bei diesem teuern Namen zusammen! Mein Gesicht wird mich verraten. Ich fühl' es; ich werde blaß — und wieder rot.

Die Königin. Was ich dir sage, macht dich erröten?

Rutland. Dein so überraschendes, gütiges Vertrauen, Königin, —

Die Königin. Ich weiß, daß du mein Vertrauen verdienst. — Komm, Rutland, ich will dir alles sagen. Du sollst mir raten. — Ohne Zweifel, liebe Rutland, wirst du es auch gehört haben, wie sehr das Volk wider den armen, unglücklichen Mann schreit, was für Verbrechen es ihm zur Last legt. Aber das Schlimmste weißt du vielleicht noch nicht? Er ist heute aus Irland angekommen, wider meinen ausdrücklichen Befehl, und hat die dortigen Angelegenheiten in der größten Verwirrung gelassen.

Rutland. Darf ich dir, Königin, wohl sagen, was ich denke?

— Das Geschrei des Volkes ist nicht immer die Stimme der Wahrheit. Sein Haß ist öfters so ungegründet —

Die Königin. Du sprichst die wahren Gedanken meiner Seele. — Aber, liebe Rutland, er ist demungeachtet zu tadeln. — Komm her, meine Liebe; laß mich an deinen Busen mich lehnen. — O gewiß, man legt mir es zu nahe! Nein, so will ich mich nicht unter ihr Joch bringen lassen. Sie vergessen, daß ich ihre Königin bin. — Ah, Liebe, so ein Freund hat mir längst gefehlt, gegen den ich so meinen Kummer ausschütten kann!

Rutland. Siehe meine Thränen, Königin — dich so leiden zu sehen, die ich so bewundere! — O, daß mein guter Engel Gedanken in meine Seele und Worte auf meine Zunge legen wollte, den Sturm in deiner Brust zu beschwören und Balsam in deine Wunden zu gießen!

Die Königin. O, so wärest du mein guter Engel! mitleidige, beste Rutland! — Sage, ist es nicht schade, daß so ein braver Mann ein Verräter sein soll? daß so ein Held, der wie ein Gott verehrt ward, sich so erniedrigen kann, mich um einen kleinen Thron bringen zu wollen?

Rutland. Das hätte er gewollt? Das könnte er wollen? Nein, Königin, gewiß nicht, gewiß nicht! Wie oft habe ich ihn von dir sprechen hören! mit welcher Ergebenheit, mit welcher Bewunderung, mit welchem Entzücken habe ich ihn von dir sprechen hören!

Die Königin. Hast du ihn wirklich von mir sprechen hören?

Rutland. Und immer als einen Begeisterten, aus dem nicht kalte Überlegung, aus dem ein inneres Gefühl spricht, dessen er nicht mächtig ist. Sie ist, sagte er, die Göttin ihres Geschlechts, so weit über alle andere Frauen erhaben, daß das, was wir in diesen am meisten bewundern, Schönheit und Reiz, in ihr nur die Schatten sind, ein größeres Licht dagegen abzusetzen. Jede weibliche Vollkommenheit verliert sich in ihr wie der schwache Schimmer eines Sternes in dem alles überströmenden Glanze des Sonnenlichts. Nichts übersteigt ihre Güte; die Huld selbst beherrscht in ihrer Person diese glück-

liche Insel; ihre Gesetze sind aus dem ewigen Gesetzbuche des Himmels gezogen und werden dort von Engeln wieder aufgezeichnet. — O, unterbrach er sich dann mit einem Seufzer, der sein ganzes getreues Herz ausdrückte, o, daß sie nicht unsterblich sein kann! Ich wünsche ihn nicht zu erleben, den schrecklichen Augenblick, wenn die Gottheit diesen Abglanz von sich zurückruft und mit eins sich Nacht und Verwirrung über Britannien verbreiten.

Die Königin. Sagte er das, Rutland?

Rutland. Das und weit mehr. Immer so neu als wahr in deinem Lobe, dessen unversiegene Quelle von den lautersten Gesinnungen gegen dich überströmte —

Die Königin. O, Rutland, wie gern glaube ich dem Zeugnisse, das du ihm gibst!

Rutland. Und kannst ihn noch für einen Verräter halten?

Die Königin. Nein; — aber doch hat er die Gesetze übertreten. — Ich muß mich schämen, ihn länger zu schützen. — Ich darf es nicht einmal wagen, ihn zu sehen.

Rutland. Ihn nicht zu sehen, Königin? nicht zu sehen? — Bei dem Mitleid, das seinen Thron in deiner Seele aufgeschlagen, beschwöre ich dich — du mußt ihn sehen! Schämen? wessen? daß du mit einem Unglücklichen Erbarmen hast? — Gott hat Erbarmen, und Erbarmen sollte Könige schimpfen? — Nein, Königin, sei auch hier dir selbst gleich. Ja, du wirst es; du wirst ihn sehen, wenigstens Einmal sehen —

Die Königin. Ihn, der meinen ausdrücklichen Befehl so geringschätzen können? Ihn, der sich so eigenmächtig vor meine Augen drängen darf? Warum blieb er nicht, wo ich ihm zu bleiben befahl?

Rutland. Rechne ihm dieses zu keinem Verbrechen! Gib die Schuld der Gefahr, in der er sich sah. Er hörte, was hier vorging, wie sehr man ihn zu verkleinern, ihn dir verdächtig zu machen suche. Er kam also, zwar ohne Erlaubnis, aber in der besten Absicht, in der Absicht, sich zu rechtfertigen und dich nicht hintergehen zu lassen.

Die Königin. Gut; so will ich ihn denn sehen, und will

ihn gleich sehen. — O, meine Rutland, wie sehr wünsche ich es, ihn noch immer ebenso rechtschaffen zu finden, als tapfer ich ihn kenne!

Rutland. O, nähre diese günstige Gedanke! Deine königliche Seele kann keine gerechtere hegen. — Rechtschaffen! So wirst du ihn gewiß finden. Ich wollte für ihn schwören; bei aller deiner Herrlichkeit für ihn schwören, daß er es nie aufgehört zu sein. Seine Seele ist reiner als die Sonne, die Flecken hat und irdische Dünste an sich zieht und Geschmeiß ausbrütet. — Du sagst, er ist tapfer; und wer sagt es nicht? Aber ein tapferer Mann ist keiner Niederträchtigkeit fähig. Bedenke, wie er die Rebellen gezüchtigt, wie furchtbar er dich dem Spanier gemacht, der vergebens die Schätze seiner Indien wider dich verschwendete. Sein Name floh vor deinen Flotten und Völkern vorher, und ehe diese noch eintrafen, hatte öfters schon sein Name gesiegt.

Die Königin (beiseite). Wie beredt sie ist! — Ha! dieses Feuer, diese Innigkeit — das bloße Mitleid geht so weit nicht. — Ich will es gleich hören! — (Zu ihr.) Und dann, Rutland, seine Gestalt —

Rutland. Recht, Königin, seine Gestalt! — Nie hat eine Gestalt den innern Vollkommenheiten mehr entsprochen! — Bekenn' es, du, die du selbst so schön bist, daß man nie einen schönern Mann gesehen! So würdig, so edel, so kühn und gebieterisch die Bildung! Jedes Glied, in welcher Harmonie mit dem andern! Und doch das Ganze von einem so sanften, lieblichen Umrisse! Das wahre Modell der Natur, einen vollkommenen Mann zu bilden! Das seltene Muster der Kunst, die aus hundert Gegenständen zusammensuchen muß, was sie hier bei einander findet!

Die Königin (beiseite). Ich dacht' es! — Das ist nicht länger auszuhalten. — (Zu ihr.) Wie ist dir, Rutland? Du gerätst außer dir. Ein Wort, ein Bild überjagt das andere. Was spielt so den Meister über dich? Ist es bloß deine Königin, ist es Essex selbst, was diese wahre oder diese erzwungene Leidenschaft wirkt? — (Beiseite.) Sie schweigt — ganz gewiß, sie liebt

ihn. — Was habe ich gethan? Welchen neuen Sturm habe ich in meinem Busen erregt? ꝛc.

Hier erscheinen Burleigh und die Nottingham wieder, der Königin zu sagen, daß Essex ihren Befehl erwarte. Er soll vor sie kommen. „Rutland", sagt die Königin, „wir sprechen einander schon weiter; geh nur! — Nottingham, tritt du näher!" Dieser Zug der Eifersucht ist vortrefflich. Essex kömmt, und nun erfolgt die Szene mit der Ohrfeige. Ich wüßte nicht, wie sie verständiger und glücklicher vorbereitet sein könnte. Essex anfangs scheint sich völlig unterwerfen zu wollen; aber da sie ihm befiehlt, sich zu rechtfertigen, wird er nach und nach hitzig; er prahlt, er pocht, er trotzt. Gleichwohl hätte alles das die Königin so weit nicht aufbringen können, wenn ihr Herz nicht schon durch Eifersucht erbittert gewesen wäre. Es ist eigentlich die eifersüchtige Liebhaberin, welche schlägt, und die sich nur der Hand der Königin bedient. Eifersucht überhaupt schlägt gern.

Ich meines Teils möchte diese Szenen lieber auch nur gedacht, als den ganzen „Essex" des Corneille gemacht haben. Sie sind so charakteristisch, so voller Leben und Wahrheit, daß das Beste des Franzosen eine sehr armselige Figur dagegen macht.

Neunundfunfzigstes Stück.

Den 24. November 1767.

Nur den Stil des Banks muß man aus meiner Übersetzung nicht beurteilen. Von seinem Ausdrucke habe ich gänzlich abgehen müssen. Er ist zugleich so gemein und so kostbar, so kriechend und so hochtrabend, und das nicht von Person zu Person, sondern ganz durchaus, daß er zum Muster dieser Art von Mißhelligkeit dienen kann. Ich habe mich zwischen beide Klippen so gut als möglich durchzuschleichen gesucht, dabei aber doch an der einen lieber als an der andern scheitern wollen.

Ich habe mich mehr vor dem Schwülstigen gehütet als vor

dem Platten. Die mehresten hätten vielleicht gerade das Gegenteil gethan; denn schwülstig und tragisch halten viele so ziemlich für einerlei. Nicht nur viele der Leser, auch viele der Dichter selbst. Ihre Helden sollten wie andere Menschen sprechen? Was wären das für Helden? Ampullae et sesquipedalia verba, Sentenzen und Blasen und ellenlange Worte: das macht ihnen den wahren Ton der Tragödie.

„Wir haben es an nichts fehlen lassen", sagt Diderot[1] (man merke, daß er vornehmlich von seinen Landsleuten spricht), „das Drama aus dem Grunde zu verderben. Wir haben von den Alten die volle, prächtige Versifikation beibehalten, die sich doch nur für Sprachen von sehr abgemessenen Quantitäten und sehr merklichen Accenten, nur für weitläufige Bühnen, nur für eine in Noten gesetzte und mit Instrumenten begleitete Deklamation so wohl schickt; ihre Einfalt aber in der Verwickelung und dem Gespräche und die Wahrheit ihrer Gemälde haben wir fahren lassen."

Diderot hätte noch einen Grund hinzufügen können, warum wir uns den Ausdruck der alten Tragödien nicht durchgängig zum Muster nehmen dürfen. Alle Personen sprechen und unterhalten sich da auf einem freien, öffentlichen Platze in Gegenwart einer neugierigen Menge Volks. Sie müssen also fast immer mit Zurückhaltung und Rücksicht auf ihre Würde sprechen; sie können sich ihrer Gedanken und Empfindungen nicht in den ersten den besten Worten entladen; sie müssen sie abmessen und wählen. Aber wir Neuern, die wir den Chor abgeschafft, die wir unsere Personen größtenteils zwischen ihren vier Wänden lassen: was können wir für Ursache haben, sie demungeachtet immer eine so geziemende, so ausgesuchte, so rhetorische Sprache führen zu lassen? Sie hört niemand, als dem sie es erlauben wollen, sie zu hören; mit ihnen spricht niemand als Leute, welche in die Handlung wirklich mit verwickelt, die also selbst im Affekte sind und weder Lust noch Muße haben, Ausdrücke zu kontrollieren. Das war nur von

---

[1] Zweite Unterredung hinter dem Natürlichen Sohne. S. d. Übersetzung 247.

dem Chore zu besorgen, der, so genau er auch in das Stück eingeflochten war, dennoch niemals mit handelte und stets die handelnden Personen mehr richtete, als an ihrem Schicksale wirklichen Anteil nahm. Umsonst beruft man sich desfalls auf den höhern Rang der Personen. Vornehme Leute haben sich besser ausdrücken gelernt als der gemeine Mann; aber sie affektieren nicht unaufhörlich, sich besser auszudrücken als er. Am wenigsten in Leidenschaften, deren jeder seine eigene Beredsamkeit hat, mit der allein die Natur begeistert, die in keiner Schule gelernt wird, und auf die sich der Unerzogenste so gut versteht als der Polierteste.

Bei einer gesuchten, kostbaren, schwülstigen Sprache kann niemals Empfindung sein. Sie zeigt von keiner Empfindung und kann keine hervorbringen. Aber wohl verträgt sie sich mit den simpelsten, gemeinsten, plattesten Worten und Redensarten.

Wie ich Banks' Elisabeth sprechen lasse, weiß ich wohl, hat noch keine Königin auf dem französischen Theater gesprochen. Den niedrigen, vertraulichen Ton, in dem sie sich mit ihren Frauen unterhält, würde man in Paris kaum einer guten adligen Landfrau angemessen finden. „Ist dir nicht wohl? — Mir ist ganz wohl. Steh' auf, ich bitte dich. — Nur unruhig; ein wenig unruhig bin ich. — Erzähle mir doch. — Nicht wahr, Nottingham? Thu das! Laß hören! — Gemach, gemach! — Du eiferst dich aus dem Atem. — Gift und Blattern auf ihre Zunge! Mir steht es frei, dem Dinge, das ich geschaffen habe, mitzuspielen wie ich will. — Auf den Kopf schlagen. — Wie ist's? Sei munter, liebe Rutland; ich will dir einen wackern Mann suchen. — Wie kannst du so reden? — Du sollst es schon sehen. — Sie hat mich recht sehr geärgert. Ich konnte sie nicht länger vor Augen sehen. — Komm her, meine Liebe; laß mich an deinen Busen mich lehnen! — Ich dacht' es! — Das ist nicht länger auszuhalten." — Jawohl ist es nicht auszuhalten! würden die feinen Kunstrichter sagen —

Werden vielleicht auch manche von meinen Lesern sagen. — Denn leider gibt es Deutsche, die noch weit französischer sind als die Franzosen. Ihnen zu Gefallen habe ich diese Brocken

auf einen Haufen getragen. Ich kenne ihre Art zu kritisieren. Alle die kleinen Nachlässigkeiten, die ihr zärtliches Ohr so unendlich beleidigen, die dem Dichter so schwer zu finden waren, die er mit so vieler Überlegung dahin und dorthin streute, um den Dialog geschmeidig zu machen und den Reden ein wahrern Anschein der augenblicklichen Eingebung zu erteilen, reihen sie sehr witzig zusammen auf einen Faden und wollen sich krank darüber lachen. Endlich folgt ein mitleidiges Achselzucken: „Man hört wohl, daß der gute Mann die große Welt nicht kennt, daß er nicht viele Königinnen reden gehört; Racine verstand das besser; aber Racine lebte auch bei Hofe."

Demungeachtet würde mich das nicht irre machen. Desto schlimmer für die Königinnen, wenn sie wirklich nicht so sprechen, nicht so sprechen dürfen. Ich habe es lange schon geglaubt, daß der Hof der Ort eben nicht ist, wo ein Dichter die Natur studieren kann. Aber wenn Pomp und Etikette aus dem Menschen Maschinen macht, so ist es das Werk des Dichters, aus diesen Maschinen wieder Menschen zu machen. Die wahren Königinnen mögen so gesucht und affektiert sprechen, als sie wollen: seine Königinnen müssen natürlich sprechen. Er höre der Hekuba des Euripides nur fleißig zu und tröste sich immer, wenn er schon sonst keine Königinnen gesprochen hat.

Nichts ist züchtiger und anständiger als die simple Natur. Grobheit und Wust ist ebenso weit von ihr entfernt als Schwulst und Bombast von dem Erhabnen. Das nämliche Gefühl, welches die Grenzscheidung dort wahrnimmt, wird sie auch hier bemerken. Der schwülstige Dichter ist daher unfehlbar auch der pöbelhafteste. Beide Fehler sind unzertrennlich, und keine Gattung gibt mehrere Gelegenheit, in beide zu verfallen, als die Tragödie.

Gleichwohl scheint die Engländer vornehmlich nur der eine in ihrem Banks beleidigt zu haben. Sie tadelten weniger seinen Schwulst als die pöbelhafte Sprache, die er so edle und in der Geschichte ihres Landes so glänzende Personen führen lasse, und wünschten lange, daß sein Stück von einem Manne, der den tragischen Ausdruck mehr in seiner Gewalt habe, möchte

umgearbeitet werden[1]. Dieses geschah endlich auch. Fast zu gleicher Zeit machten sich Jones und Brook darüber. Heinrich Jones, von Geburt ein Irländer, war seiner Profession nach einer Maurer und vertauschte, wie der alte Ben Johnson, seine Kelle mit der Feder. Nachdem er schon einen Band Gedichte auf Subskription drucken lassen, die ihn als einen Mann von großem Genie bekannt machten, brachte er seinen „Essex" 1753 aufs Theater. Als dieser zu London gespielt ward, hatte man bereits den von Heinrich Brook in Dublin gespielt. Aber Brook ließ seinen erst einige Jahre hernach drucken; und so kann es wohl sein, daß er, wie man ihm schuld gibt, ebensowohl den „Essex" des Jones als den vom Banks genutzt hat. Auch muß noch ein „Essex" von einem James Ralph vorhanden sein. Ich gestehe, daß ich keinen gelesen habe und alle drei nur aus den gelehrten Tagebüchern kenne. Von dem „Essex" das Brook sagt ein französischer Kunstrichter, daß er das Feuer und das Pathetische des Banks mit der schönen Poesie des Jones zu verbinden gewußt habe. Was er über die Rolle der Rutland und über derselben Verzweiflung bei der Hinrichtung ihres Gemahls hinzufügt[2], ist merkwürdig; man lernt auch daraus das Pariser Parterre auf einer Seite kennen, die ihm wenig Ehre macht.

---

[1] (Companion to the Theatre Vol. II p. 105.) — The Diction is every where very bad, and in some Places so low, that it even becomes unnatural. — And I think, there cannot be a greater Proof of the little Encouragement this Age affords to Merit, than that no Gentleman possest of a true Genius and Spirit of Poetry, thinks it worth his Attention to adorn so celebrated a Part of History with that Dignity of Expression befitting Tragedy in general, but more particularly, where the Characters are perhaps the greatest the World ever produced.

[2] (Journal Encycl. Mars 1761.) Il a aussi fait tomber en démence la Comtesse de Rutland au moment que cet illustre époux est conduit à l'échafaud; ce moment où cette Comtesse est un objet bien digne de pitié, a produit une très grande sensation, et a été trouvé admirable à Londres: en France il eût paru ridicule, il auroit été sifflé et l'on auroit envoyé la Comtesse avec l'Auteur aux Petites-Maisons.

Aber einen spanischen „Essex" habe ich gelesen, der viel zu sonderbar ist, als daß ich nicht im Vorbeigehen etwas davon sagen sollte.

Sechzigstes Stück.

Den 27. November 1767.

Er ist von einem Ungenannten und führt den Titel: „Für seine Gebieterin sterben"[1]. Ich finde ihn in einer Sammlung von Komödien, die Joseph Padrino zu Sevilien gedruckt hat, und in der er das vierundsiebenzigste Stück ist. Wenn er verfertigt worden, weiß ich nicht; ich sehe auch nichts, woraus es sich ungefähr abnehmen ließe. Das ist klar, daß sein Verfasser weder die französischen und englischen Dichter, welche die nämliche Geschichte bearbeitet haben, gebraucht hat, noch von ihnen gebraucht worden. Er ist ganz original. Doch ich will dem Urteile meiner Leser nicht vorgreifen.

Essex kömmt von seiner Expedition wider die Spanier zurück und will der Königin in London Bericht davon abstatten. Wie er anlangt, hört er, daß sie sich zwei Meilen von der Stadt auf dem Landgute einer ihrer Hofdamen, Namens Blanka, befinde. Diese Blanka ist die Geliebte des Grafen, und auf diesem Landgute hat er noch bei Lebszeiten ihres Vaters viele heimliche Zusammenkünfte mit ihr gehabt. Sogleich begibt er sich dahin und bedient sich des Schlüssels, den er noch von der Gartenthüre bewahrt, durch die er ehedem zu ihr gekommen. Es ist natürlich, daß er sich seiner Geliebten eher zeigen will als der Königin. Als er durch den Garten nach ihrem Zimmer schleicht, wird er an dem schattichten Ufer eines durch denselben geleiteten Armes der Themse ein Frauenzimmer gewahr (es ist ein schwüler Sommerabend), das mit den bloßen Füßen in dem Wasser sitzt und sich abkühlt. Er bleibt voller Verwunderung über ihre Schönheit stehen, ob sie schon das

---

[1] Dar la vida por su Dama, el Conde de Sex; de un Ingenio de esta Corte.

Gesicht mit einer halben Maske bedeckt hat, um nicht erkannt zu werden. (Diese Schönheit, wie billig, wird weitläuftig beschrieben, und besonders werden über die allerliebsten weißen Füße in dem klaren Wasser sehr spitzfindige Dinge gesagt. Nicht genug, daß der entzückte Graf zwei kristallene Säulen in einem fließenden Kristalle stehen sieht; er weiß vor Erstaunen nicht, ob das Wasser der Kristall ihrer Füße ist, welcher in Fluß geraten, oder ob ihre Füße der Kristall des Wassers sind, der sich in diese Form kondensiert hat[1].) Noch verwirrter macht ihn die halbe schwarze Maske auf dem weißen Gesichte: er kann nicht begreifen, in welcher Absicht die Natur ein so göttliches Monstrum gebildet und auf seinem Gesichte so schwarzen Basalt mit so glänzendem Elfenbeine gepaart habe, ob mehr zur Bewunderung oder zur Verspottung?[2] Kaum

---

[1] Las dos columnas bellas
Metió dentro del rio, y como al vellas
Ví un crystal en el rio desatado,
Y ví crystal en ellas condensado,
No supe si las aguas que se vian
Eran sus pies, que liquidos corrian,
O si sus dos columnas se formaban
De las aguas, que allí se congelaban.

Diese Ähnlichkeit treibt der Dichter noch weiter, wenn er beschreiben will, wie die Dame, das Wasser zu kosten, es mit ihrer hohlen Hand geschöpft und nach dem Munde geführt habe. Diese Hand, sagt er, war dem klaren Wasser so ähnlich, daß der Fluß selbst für Schrecken zusammen fuhr, weil er befürchtete, sie möchte einen Teil ihrer eignen Hand mittrinken.

Quiso probar á caso
El agua, y fueron crystalino vaso
Sus manos, acercó las á los labios,
Y entónces el arrayo lloró agravios,
Y como tanto, en fin, se parecia
A sus manos aquello que bebia,
Temí con sobresalto (y no fué en vano)
Que se bebiera parte de la mano.

[2] Yo, que al principio ví, ciego, y turbado
A una parte nevado
Y en otra negro el rostro,
Juzgué, mirando tan divino monstruo,

hat sich das Frauenzimmer wieder angekleidet, als unter der Ausrufung: „Stirb, Tyrannin!“ ein Schuß auf sie geschieht und gleich darauf zwei maskierte Männer mit bloßem Degen auf sie los gehen, weil der Schuß sie nicht getroffen zu haben scheint. Essex besinnt sich nicht lange, ihr zu Hülfe zu eilen. Er greift die Mörder an, und sie entfliehen. Er will ihnen nach; aber die Dame ruft ihn zurück und bittet ihn, sein Leben nicht in Gefahr zu setzen. Sie sieht, daß er verwundet ist, knüpft ihre Schärpe los und gibt sie ihm, sich die Wunde damit zu verbinden. „Zugleich“, sagt sie, „soll diese Schärpe dienen, mich Euch zu seiner Zeit zu erkennen zu geben; jetzt muß ich mich entfernen, ehe über den Schuß mehr Lärmen entsteht; ich möchte nicht gern, daß die Königin den Zufall erführe, und ich beschwöre Euch daher um Eure Verschwiegenheit.“ Sie geht, und Essex bleibt voller Erstaunen über diese sonderbare Begebenheit, über die er mit seinem Bedienten, Namens Cosme, allerlei Betrachtungen anstellt. Dieser Cosme ist die lustige Person des Stücks; er war vor dem Garten geblieben, als sein Herr hereingegangen, und hatte den Schuß zwar gehört, aber ihm doch nicht zu Hülfe kommen dürfen. Die Furcht hielt an der Thüre Schildwache und versperrte ihm den Eingang. Furchtsam ist Cosme für Viere[1], und das sind die spanischen Narren gemeiniglich alle. Essex bekennt, daß er sich unfehlbar in die schöne Unbekannte verliebt haben würde, wenn Blanka nicht schon so völlig Besitz von seinem Herzen genommen hätte,

Que la naturaleza cuidadosa
Desigual uniendo tan hermosa,
Quiso hacer por assombro, o por ultrage,
De azabache y marfil un maridage.

[1] Ruido de armas en la Quinta,
Y dentro el Conde? Qué aguardo,
Qué no voi á socorrerle?
Qué aguardo? Lindo recado;
Aguardo á que quiera el miedo
Dexarme entrar: — — — —
— — — — — — — — — — —
Cosme, que ha tenido un miedo
Que puede valer por quatro.

daß sie durchaus keiner andern Leidenschaft darin Raum lasse. „Aber", sagt er, „wer mag sie wohl gewesen sein? Was dünkt dich, Cosme?" — „Wer wird's gewesen sein", antwortete Cosme, „als des Gärtners Frau, die sich die Beine gewaschen?[1] — Aus diesem Zug kann man leicht auf das übrige schließen. Sie gehen endlich beide wieder fort; es ist zu spät geworden; das Haus könnte über den Schuß in Bewegung geraten sein; Essex getraut sich daher nicht, unbemerkt zur Blanka zu kommen, und verschiebt seinen Besuch auf ein andermal.

Nun tritt der Herzog von Alanzon auf mit Flora, der Blanka Kammermädchen. (Die Szene ist noch auf dem Landgute in einem Zimmer der Blanka; die vorigen Auftritte waren in dem Garten. Es ist des folgenden Tages.) Der König von Frankreich hatte der Elisabeth eine Verbindung mit seinem jüngsten Bruder vorgeschlagen. Dieses ist der Herzog von Alanzon. Er ist unter dem Vorwande einer Gesandtschaft nach England gekommen, um diese Verbindung zustandezubringen. Es läßt sich alles, sowohl von seiten des Parlaments als der Königin, sehr wohl dazu an; aber indes erblickt er die Blanka und verliebt sich in sie. Jetzt kömmt er und bittet Floren, ihm in seiner Liebe behülflich zu sein. Flora verbirgt ihm nicht, wie wenig er zu erwarten habe, doch ohne ihm das geringste von der Vertraulichkeit, in welcher der Graf mit ihr steht, zu entdecken. Sie sagt bloß, Blanka suche sich zu verheiraten, und da sie hierauf sich mit einem Manne, dessen Stand so weit über den ihrigen erhaben sei, doch keine Rechnung machen könne, so dürfte sie schwerlich seiner Liebe Gehör geben. — (Man erwartet, daß der Herzog auf diesen Einwurf die Lauterkeit seiner Absichten beteuern werde; aber davon kein Wort! Die Spanier sind in diesem Punkte lange so strenge und delikat nicht als die Franzosen.) Er hat einen Brief an die Blanka geschrieben, den Flora übergeben soll. Er wünscht, es selbst mit anzusehen, was dieser Brief für Eindruck auf sie machen werde. Er schenkt Floren eine güldne Kette, und Flora versteckt

[1] La muger del hortelano,
Que se lavaba las piernas.

ihn in eine anstoßende Galerie, indem Blanka mit Cosme hereintritt, welcher ihr die Ankunft seines Herrn meldet.

Essex kömmt. Nach den zärtlichsten Bewillkommungen der Blanka, nach den teuersten Versicherungen des Grafen, wie sehr er ihrer Liebe sich würdig zu zeigen wünsche, müssen sich Flora und Cosme entfernen, und Blanka bleibt mit dem Grafen allein. Sie erinnert ihn, mit welchem Eifer und mit welcher Standhaftigkeit er sich um ihre Liebe beworben habe. Nachdem sie ihm drei Jahre widerstanden, habe sie endlich sich ihm ergeben und ihn unter Versicherung, sie zu heiraten, zum Eigentümer ihrer Ehre gemacht. (Te hice dueño de mi honor: der Ausdruck sagt im Spanischen ein wenig viel.) Nur die Feindschaft, welche unter ihren beiderseitigen Familien obgewaltet, habe nicht erlaubt, ihre Verbindung zu vollziehen. Essex ist nichts in Abrede und fügt hinzu, daß nach dem Tode ihres Vaters und Bruders nur die ihm aufgetragene Expedition wider die Spanier dazwischen gekommen sei. Nun aber habe er diese glücklich vollendet; nun wolle er unverzüglich die Königin um Erlaubnis zu ihrer Vermählung antreten. — „Und so kann ich dir denn", sagt Blanka, „als meinem Geliebten, als meinem Bräutigam, als meinem Freunde alle meine Geheimnisse sicher anvertrauen[1]."

Einundsechzigstes Stück.

Den 1. Dezember 1767.

Hierauf beginnt sie eine lange Erzählung von dem Schicksal der Maria von Schottland. Wir erfahren (denn Essex selbst muß alles das ohne Zweifel längst wissen), daß ihr Vater und Bruder dieser unglücklichen Königin sehr zugethan gewesen; daß sie sich geweigert, an der Unterdrückung der Unschuld

[1] Bien podré séguramente
Revelarte intentos mios,
Como á galan, como á dueño,
Como á esposo, y como á amigo.

teilzunehmen; daß Elisabeth sie daher gefangen setzen und in dem Gefängnisse heimlich hinrichten lassen. Kein Wunder, daß Blanka die Elisabeth haßt; daß sie fest entschlossen ist, sich an ihr zu rächen. Zwar hat Elisabeth nachher sie unter ihre Hofdamen aufgenommen und sie ihres ganzen Vertrauens gewürdigt. Aber Blanka ist unversöhnlich. Umsonst wählte die Königin nur kürzlich vor allen andern das Landgut der Blanka, um die Jahreszeit einige Tage daselbst ruhig zu genießen. — Diesen Vorzug selbst wollte Blanka ihr zum Verderben gereichen lassen. Sie hatte an ihren Oheim geschrieben, welcher aus Furcht, es möchte ihm wie seinem Bruder, ihrem Vater, ergehen, nach Schottland geflohen war, wo er sich im Verborgnen aufhielt. Der Oheim war gekommen; und kurz, dieser Oheim war es gewesen, welcher die Königin in dem Garten ermorden wollen. Nun weiß Essex, und wir mit ihm, wer die Person ist, der er das Leben gerettet hat. Aber Blanka weiß nicht, daß es Essex ist, welcher ihren Anschlag vereiteln müssen. Sie rechnet vielmehr auf die unbegrenzte Liebe, deren sie Essex versichert, und wagt es, ihn nicht bloß zum Mitschuldigen machen zu wollen, sondern ihm völlig die glücklichere Vollziehung ihrer Rache zu übertragen. Er soll sogleich an ihren Oheim, der wieder nach Schottland geflohen ist, schreiben und gemeinschaftliche Sache mit ihm machen. Die Tyrannin müsse sterben; ihr Name sei allgemein verhaßt; ihr Tod sei eine Wohlthat für das Vaterland, und niemand verdiene es mehr als Essex, dem Vaterlande diese Wohlthat zu verschaffen.

Essex ist über diesen Antrag äußerst betroffen. Blanka, seine teure Blanka, kann ihm eine solche Verräterei zumuten? Wie sehr schämt er sich in diesem Augenblicke seiner Liebe! Aber was soll er thun? Soll er ihr, wie es billig wäre, seinen Unwillen zu erkennen geben? Wird sie darum weniger bei ihren schändlichen Gesinnungen bleiben? Soll er der Königin die Sache hinterbringen? Das ist unmöglich; Blanka, seine ihm immer noch teure Blanka, läuft Gefahr. Soll er sie durch Bitten und Vorstellungen von ihrem Entschlusse abzubringen suchen? Er müßte nicht wissen, was für ein rachsüchtiges Ge-

schöpf eine beleidigte Frau ist, wie wenig es sich durch Flehen erweichen und durch Gefahr abschrecken läßt. Wie leicht könnte sie seine Abratung, sein Zorn zur Verzweiflung bringen, daß sie sich einem andern entdeckte, der so gewissenhaft nicht wäre und ihr zuliebe alles unternähme?[1] — Dieses in der Geschwindigkeit überlegt, faßt er den Vorsatz, sich zu verstellen, um den Roberto, so heißt der Oheim der Blanka, mit allen seinen Anhängern in die Falle zu locken.

Blanka wird ungeduldig, daß ihr Essex nicht sogleich antwortet. „Graf", sagt sie, „wenn du erst lange mit dir zu Rate gehst, so liebst du mich nicht. Auch nur zweifeln ist Verbrechen. Undankbarer!"[2] — „Sei ruhig, Blanka", erwidert Essex;

---

[1] Ay tal traicion! vive el Cielo,
Que de amarla estoi corrido.
Blanca, que es mi dulce dueño,
Blanca, á quien quiero, y estimo,
Me propone tal traicion!
Que haré, porque si ofendido,
Respondiendo, como es justo,
Contra su traicion me irrito,
No por esso ha de evitar
Su resuelto desatino.
Pues darle cuenta á la Reina
Es impossible, pues quiso
Mi suerte, que tenga parte
Blanca in aqueste delito.
Pues si procuro con ruegos
Disuadirla, es desvarío,
Que es una muger resuelta
Animal tan vengativo,
Que no se dobla á los riesgos:
Antes con afecto impio,
En el mismo rendimiento
Suelen agusar los filos;
Y quizá desesperada
De mi enojo, o mi desvío,
Se declarara con otro
Menos leal, menos fino,
Que quizá por ella intente,
Lo que yo hacer no he querido.

[2] Sie estás consultando, Conde,
Allá dentro de ti mismo

„ich bin entschlossen." — „Und wozu?" — „Gleich will ich dir es schriftlich geben."

Essex setzt sich nieder, an ihren Oheim zu schreiben, und indem tritt der Herzog aus der Galerie näher. Er ist neugierig, zu sehen, wer sich mit der Blanka so lange unterhält, und erstaunt, den Grafen von Essex zu erblicken. Aber noch mehr erstaunt er über das, was er gleich darauf zu hören bekömmt. Essex hat an den Roberto geschrieben und sagt der Blanka den Inhalt seines Schreibens, das er sofort durch den Cosme abschicken will. Roberto soll mit allen seinen Freunden einzeln nach London kommen; Essex will ihn mit seinen Leuten unterstützen; Essex hat die Gunst des Volks; nichts wird leichter sein, als sich der Königin zu bemächtigen; sie ist schon so gut als tot. — „Erst müßt' ich sterben!" ruft auf einmal der Herzog und kömmt auf sie los. Blanka und der Graf erstaunen über diese plötzliche Erscheinung, und das Erstaunen des letztern ist nicht ohne Eifersucht. Er glaubt, daß Blanka den Herzog bei sich verborgen gehalten. Der Herzog rechtfertigt die Blanka und versichert, daß sie von seiner Anwesenheit nichts gewußt; er habe die Galerie offen gefunden und sei von selbst hereingegangen, die Gemälde darin zu betrachten[1].

Der Herzog. Bei dem Leben meines Bruders, bei dem mir noch kostbarern Leben der Königin, bei — Aber genug, daß

Lo que has de hacer, no me quieres,
Ya el dudarlo fué delito.
Vive Dios, que eres ingrato!

[1] Por vida del Rey mi hermano,
Y por la que mas estimo,
De la Reina mi señora,
Y por — pero yo lo digo,
Que en mí es el mayor empeño
De la verdad del decirlo,
Que no tiene Blanca parte
De estar yo aquí — — — —
— — — — — — — — —
Y estad mui agradecido
A Blanca, de que yo os dé.

ich es sage: Blanka ist unschuldig. Und nur ihr, Mylord, haben Sie diese Erklärung zu danken. Auf Sie ist im geringsten nicht dabei gesehen. Denn mit Leuten wie Sie machen Leute wie ich —

Der Graf. Prinz, Sie kennen mich ohne Zweifel nicht recht?

Der Herzog. Freilich habe ich Sie nicht recht gekannt. Aber ich kenne Sie nun. Ich hielt Sie für einen ganz andern Mann, und ich finde, Sie sind ein Verräter.

Der Graf. Wer darf das sagen?

Der Herzog. Ich! — Nicht ein Wort mehr! Ich will kein Wort mehr hören, Graf!

Der Graf. Meine Absicht mag auch gewesen sein —

Der Herzog. Denn kurz, ich bin überzeugt, daß ein Ver-

No satisfacion, aviso
De esta verdad, porque a vos,
Hombres como yo — Cond. Imagino
Que no me conoceis bien.
  Duq. No os havia conocido
Hasta aquí; mas ya os conozco,
Pues ya tan otro os he visto
Que os reconozco traidor.
  Cond. Quien dixere — Duq. Yo lo digo,
No pronuncieis algo, Conde,
Que ya no puedo sufriros.
  Cond. Qualquier cosa que yo intente —
  Duq. Mirad que estoi persuadido
Que hacer la traicion cobardes;
Y assí quando os he cogido
En un lance que me dá
De que sois cobarde indicios,
No he de aprovecharme de esto,
Y assí os perdona mi brio
Este rato que teneis
El valor desminuido;
Que á estar todo vos entero,
Supiera daros castigo.
  Cond. Yo soi el Conde de Sex
Y nadie se me ha atrevido
Sino el hermano del Rey
De Francia. Duq. Yo tengo brio

räter kein Herz hat. Ich treffe Sie als einen Verräter: ich muß Sie für einen Mann ohne Herz halten. Aber um so weniger darf ich mich dieses Vorteils über Sie bedienen. Meine Ehre verzeiht Ihnen, weil Sie der Ihrigen verlustig sind. Wären Sie so unbescholten, als ich Sie sonst geglaubt, so würde ich Sie zu züchtigen wissen.

Der Graf. Ich bin der Graf von Essex. So hat mir noch niemand begegnen dürfen als der Bruder des Königs von Frankreich.

Der Herzog. Wenn ich auch der nicht wäre, der ich bin; wenn nur Sie der wären, der Sie nicht sind, ein Mann von Ehre: so sollten Sie wohl empfinden, mit wem Sie zu thun hätten. — Sie der Graf von Essex? Wenn Sie dieser berufene Krieger sind, wie können Sie so viele große Thaten durch eine so unwürdige That vernichten wollen?

Zweiundsechzigstes Stück.

Den 4. Dezember 1767.

Der Herzog fährt hierauf fort, ihm sein Unrecht in einem etwas gelindern Tone vorzuhalten. Er ermahnt ihn, sich eines Bessern zu besinnen; er will es vergessen, was er gehört habe; er ist versichert, daß Blanka mit dem Grafen nicht einstimme, und daß sie selbst ihm eben das würde gesagt haben, wenn er, der Herzog, ihr nicht zuvorgekommen wäre. Er schließt end-

---

Para que sin ser quien soi,
Pueda mi valor invicto
Castigar, non digo yo
Solo á vos, mas á vos mismo,
Siendo leal, que es lo mas
Con que queda encarecido.
Y pues sois tan gran Soldado,
No echeis á perder, os pido,
Tantas heroicas hazañas
Con un hecho tan indigno —

lich: „Noch einmal, Graf; gehen Sie in sich! Stehen Sie von einem so schändlichen Vorhaben ab! Werden Sie wieder Sie selbst! Wollen Sie aber meinem Rate nicht folgen, so erinnern Sie sich, daß Sie einen Kopf haben und London einen Henker!"[1] — Hiermit entfernt sich der Herzog. Essex ist in der äußersten Verwirrung; es schmerzt ihn, sich für einen Verräter gehalten zu wissen; gleichwohl darf er es jetzt nicht wagen, sich gegen den Herzog zu rechtfertigen; er muß sich gedulden, bis es der Ausgang lehre, daß er da seiner Königin am getreuesten gewesen sei, als er es am wenigsten zu sein geschienen[2]. So spricht er mit sich selbst; zur Blanka aber sagt er, daß er den Brief sogleich an ihren Oheim senden wolle, und geht ab. Blanka desgleichen, nachdem sie ihren Unstern verwünscht, sich aber noch damit getröstet, daß es kein Schlimmerer als der Herzog sei, welcher von dem Anschlage des Grafen wisse.

Die Königin erscheint mit ihrem Kanzler, dem sie es vertraut hat, was ihr in dem Garten begegnet. Sie befiehlt, daß ihre Leibwache alle Zugänge wohl besetze, und morgen will sie nach London zurückkehren. Der Kanzler ist der Meinung, die Meuchelmörder aufsuchen zu lassen und durch ein öffentliches Edikt demjenigen, der sie anzeigen werde, eine ansehnliche Belohnung zu verheißen, sollte er auch selbst ein Mitschuldiger sein. „Denn da es ihrer zwei waren", sagt er, „die den Anfall thaten, so kann leicht einer davon ein ebenso treuloser Freund

---

[1] Miradlo mejor, dexad
Un intento tan indigno,
Corresponded á quien sois,
Y sino bastan avisos,
Mirad que ay Verdugo en Londres,
Y en vos cabeza, harto os digo.

[2] No he de responder al Duque
Hasta que el sucesso mismo
Muestre como fueron falsos
De mi traicion los indicios,
Y que soi mas leal, quanto
Mas traidor he parecido.

sein, als er ein treuloser Unterthan ist[1]." — Aber die Königin mißbilligt diesen Rat; sie hält es für besser, den ganzen Vorfall zu unterdrücken und es gar nicht bekannt werden zu lassen, daß es Menschen gegeben, die sich einer solchen That erkühnen dürfen. „Man muß", sagt sie, „die Welt glauben machen, daß die Könige so wohl bewacht werden, daß es der Verräterei unmöglich ist, an sie zu kommen. Außerordentliche Verbrechen werden besser verschwiegen als bestraft. Denn das Beispiel der Strafe ist von dem Beispiele der Sünde unzertrennlich; und dieses kann oft ebensosehr anreizen als jenes abschrecken[2]."

Indem wird Essex gemeldet und vorgelassen. Der Bericht, den er von dem glücklichen Erfolge seiner Expedition abstattet, ist kurz. Die Königin sagt ihm auf eine sehr verbindliche Weise: „Da ich Euch wieder erblicke, weiß ich von dem Ausgange des Krieges schon genug"[3]. Sie will von keinen nähern Umständen hören, bevor sie seine Dienste nicht belohnt, und befiehlt dem Kanzler, dem Grafen sogleich das Patent als Admiral von England auszufertigen. Der Kanzler geht; die Königin und Essex sind allein; das Gespräch wird vertraulicher; Essex hat die Schärpe um; die Königin bemerkt sie, und Essex würde es aus dieser bloßen Bemerkung schließen,

---

[1] Y pues son dos los culpados
Podrà ser, que alguno de ellos
Entregue al otro; que es llano,
Que será traidor amigo
Quien fué desleal vassallo.

[2] Y es gran materia de estado
Dar a entender, que los Reyes
Están en si tan guardados
Que aunque la traicion los busque,
Nunca ha de poder hallarlos;
Y assí el secreto averigue
Enormes delitos, quando
Mas que el castigo, escarmientos
Dé de exemplares el pecado.

[3] Que ya solo con miraros
Sé el sucesso de la guerra.

daß er sie von ihr habe, wenn er es aus den Reden der Blanka nicht schon geschlossen hätte. Die Königin hat den Grafen schon längst heimlich geliebt, und nun ist sie ihm sogar das Leben schuldig[1]. Es kostet ihr alle Mühe, ihre Neigung zu verbergen. Sie thut verschiedne Fragen, ihn auszulocken und zu hören, ob sein Herz schon eingenommen, und ob er es vermute, wem er das Leben in dem Garten gerettet. Das letzte gibt er ihr durch seine Antworten gewissermaßen zu verstehen, und zugleich, daß er für eben diese Person mehr empfinde, als er derselben zu entdecken sich erkühnen dürfe. Die Königin ist auf dem Punkte, sich ihm zu erkennen zu geben; doch siegt noch ihr Stolz über ihre Liebe. Ebensosehr hat der Graf mit seinem Stolze zu kämpfen; er kann sich des Gedankens nicht entwehren, daß ihn die Königin liebe, ob er schon die Vermessenheit dieses Gedankens erkennt. (Daß die Szene größtenteils aus Reden bestehen müsse, die jedes seitab führt, ist leicht zu erachten.) Sie heißt ihn gehen, und heißt ihn wieder so lange warten, bis der Kanzler ihm das Patent bringe. Er bringt es; sie überreicht es ihm; er bedankt sich, und das Seitab fängt mit neuem Feuer an.

Die Königin. Thörichte Liebe!
Essex. Eitler Wahnsinn!
Die Königin. Wie blind!
Essex. Wie verwegen!
Die Königin. So tief willst du, daß ich mich herabsetze?
Essex. So hoch willst du, daß ich mich versteige?
Die Königin. Bedenke, daß ich Königin bin!
Essex. Bedenke, daß ich Unterthan bin!
Die Königin. Du stürzest mich bis in den Abgrund, —
Essex. Du erhebst mich bis zur Sonne, —
Die Königin. Ohne auf meine Hoheit zu achten.
Essex. Ohne meine Niedrigkeit zu erwägen.

---

[1] No bastaba, amor tyranno,
Una inclinacion tan fuerte,
Sin que te aya ayudado
Del deberle yo la vida?

Die Königin. Aber weil du meines Herzens dich bemeistert: —

Essex. Aber weil du meiner Seele dich bemächtigt: —

Die Königin. So stirb da und komm nie auf die Zunge!

Essex. So stirb da und komm nie über die Lippen![1]

(Ist das nicht eine sonderbare Art von Unterhaltung? Sie reden miteinander, und reden auch nicht miteinander. Der eine hört, was der andere nicht sagt, und antwortet auf das, was er nicht gehört hat. Sie nehmen einander die Worte nicht aus dem Munde, sondern aus der Seele. Man sage jedoch nicht, daß man ein Spanier sein muß, um an solchen unnatürlichen Künsteleien Geschmack zu finden. Noch vor einigen dreißig Jahren fanden wir Deutsche ebensoviel Geschmack daran; denn unsere Staats- und Heldenaktionen wimmelten davon, die in allem nach den spanischen Mustern zugeschnitten waren.)

Nachdem die Königin den Essex beurlaubt und ihm befohlen, ihr bald wieder aufzuwarten, gehen beide auf verschiedene Seiten ab und machen dem ersten Aufzuge ein Ende. — Die Stücke der Spanier, wie bekannt, haben deren nur drei, welche sie Jornadas, Tagewerke, nennen. Ihre allerältesten Stücke hatten viere. „Sie krochen", sagt Lope de Vega, „auf allen vieren wie Kinder; denn es waren auch wirklich noch Kinder von Komödien." Virves war der erste, welcher die vier Auf-

---

[1] REIN. Loco Amor — COND. Necio impossible —
REIN. Qué ciego — COND. Qué temerario —
REIN. Me abates á tal baxeza —
COND. Me quieres subir tan alto —
REIN. Advierte, que soi la Reina —
COND. Advierte que soi vasallo —
REIN. Pues me humillas á el abysmo —
COND. Pues me acercas á los rayos —
REIN. Sin reparar mi grandeza —
COND. Sin mirar mi humilde estado —
REIN. Ya que te miro acá dentro —
COND. Ya que en mi te vas entrando —
REIN. Muere entre el pecho, y la voz.
COND. Muere entre el alma, y los labios.

züge auf drei brachte, und Lope folgte ihm darin, ob er schon die ersten Stücke seiner Jugend oder vielmehr seiner Kindheit ebenfalls in vieren gemacht hatte. Wir lernen dieses aus einer Stelle in des letztern „Neuen Kunst, Komödien zu machen"[1], mit der ich aber eine Stelle des Cervantes in Widerspruch finde[2], wo sich dieser den Ruhm anmaßt, die spanische Komödie von fünf Akten, aus welchen sie sonst bestanden, auf drei gebracht zu haben. Der spanische Litterator mag diesen Widerspruch entscheiden; ich will mich dabei nicht aufhalten.

Dreiundsechzigstes Stück.

Den 8. Dezember 1767.

Die Königin ist von dem Landgute zurückgekommen, und Essex gleichfalls. Sobald er in London angelangt, eilt er nach Hofe, um sich keinen Augenblick vermissen zu lassen. Er eröffnet mit seinem Cosme den zweiten Akt, der in dem königlichen Schlosse spielt. Cosme hat auf Befehl des Grafen sich mit Pistolen versehen müssen; der Graf hat heimliche Feinde; er besorgt, wenn er des Nachts spät vom Schlosse gehe, überfallen zu werden. Er heißt dem Cosme, die Pistolen nur indes in das Zimmer der Blanka zu tragen und sie von Floren aufheben zu lassen. Zugleich bindet er die Schärpe los, weil er zur Blanka gehen will. Blanka ist eifersüchtig; die Schärpe könnte ihr Gedanken machen; sie könnte sie haben wollen, und er

---

[1] Arte nuevo de hazer Comedias, die sich hinter des Lope Rimas befindet.

El Capitan Virves insigne ingenio,
Puso en tres actos la Comedia, que ántes
Andava en quatro, como pies de niño,
Que eran entónces niñas las Comedias,
Y yo las escriví de onze, y doze años,
De á quatro actos, y de á quatro pliegos,
Porque cada acto un pliego contenia.

[2] In der Vorrede zu seinen Komödien: Donde me atreví á reducir las Comedias á tres Jornadas, de cinco que tenian.

würde sie ihr abschlagen müssen. Indem er sie dem Cosme zur Verwahrung übergibt, kömmt Blanka dazu. Cosme will sie geschwind verstecken; aber es kann so geschwind nicht geschehen, daß es Blanka nicht merken sollte. Blanka nimmt den Grafen mit sich zur Königin, und Essex ermahnt im Abgehen den Cosme, wegen der Schärpe reinen Mund zu halten und sie niemanden zu zeigen.

Cosme hat unter seinen andern guten Eigenschaften auch diese, daß er ein Erzplauderer ist. Er kann kein Geheimnis eine Stunde bewahren; er fürchtet, ein Geschwär im Leibe davon zu bekommen, und das Verbot des Grafen hat ihn zu rechter Zeit erinnert, daß er sich dieser Gefahr bereits sechsunddreißig Stunden ausgesetzt habe[1]. Er gibt Floren die Pistolen und hat den Mund schon auf, ihr auch die ganze Geschichte von der maskierten Dame und der Schärpe zu erzählen. Doch eben besinnt er sich, daß es wohl eine würdigere Person sein müsse, der er sein Geheimnis zuerst mitteile. Es würde nicht lassen, wenn sich Flora rühmen könnte, ihn dessen defloriert zu haben[2]. (Ich muß von allerlei Art des spanischen Witzes eine kleine Probe einzuflechten suchen.)

Cosme darf auf diese würdigere Person nicht lange warten. Blanka wird von ihrer Neugierde viel zu sehr gequält, daß sie sich nicht sobald als möglich von dem Grafen losmachen sollen, um zu erfahren, was Cosme vorhin so hastig vor ihr zu verbergen gesucht. Sie kömmt also sogleich zurück, und nachdem sie ihn zuerst gefragt, warum er nicht schon nach Schottland

---

[1] — — Yo no me acordaba
De decirlo, y lo callaba,
Y como me lo entregó,
Va por decirlo rebiento,
Que tengo tal propriedad,
Que en un hora, ó la mitad,
Se me hace postema un cuento

[2] Allá Flora; mas no,
Será persona mas grave —
No es bien que Flora se alabe
Que el cuento me desfloró.

abgegangen, wohin ihn der Graf schicken wollen, und er ihr geantwortet, daß er mit anbrechendem Tage abreisen werde, verlangt sie zu wissen, was er da versteckt halte? Sie dringt in ihn; doch Cosme läßt nicht lange in sich dringen. Er sagt ihr alles, was er von der Schärpe weiß, und Blanka nimmt sie ihm ab. Die Art, mit der er sich seines Geheimnisses entledigt, ist äußerst ekel. Sein Magen will es nicht länger bei sich behalten; es stößt ihm auf; es kneipt ihn; er steckt den Finger in den Hals; er gibt es von sich; und um einen bessern Geschmack wieder in den Mund zu bekommen, läuft er geschwind ab, eine Quitte oder Olive darauf zu kauen[1]. Blanka kann aus seinem verwirrten Geschwätze zwar nicht recht klug werden; sie versteht aber doch so viel daraus, daß die Schärpe das Geschenk einer Dame ist, in die Essex verliebt werden könnte, wenn er es nicht schon sei. „Denn er ist doch nur ein Mann", sagt sie. „Und wehe der, die ihre Ehre einem Mann anvertraut hat! Das Beste ist noch so schlimm!"[2] — Um seiner Untreue also zuvorzukommen, will sie ihn je eher, je lieber heiraten.

Die Königin tritt herein und ist äußerst niedergeschlagen. Blanka fragt, ob sie die übrigen Hofdamen rufen soll; aber die Königin will lieber allein sein; nur Irene soll kommen und

---

[1] Ya se me viene a la boca
La purga. — — — —
O que regueldos tan secos
Me vienen! terrible aprieto. — —
Mi estomago no lo lleva;
Protesto que es gran trabajo,
Meto los dedos. — — — —
Y pues la purga he trocado,
Y el secreto he vomitado
Desde el principio hasta el fin,
Y sin dexar cosa alguna,
Tal asco me dió al decillo,
Voi á probar de un membrillo,
O a morder de una azeituna. — —

[2] Es hombre al fin, y ay de aquella
Que á un hombre fió su honor,
Siendo tan malo el mejor.

vor dem Zimmer singen. Blanka geht auf der einen Seite nach Irenen ab, und von der andern kömmt der Graf.

Essex liebt die Blanka; aber er ist ehrgeizig genug, auch der Liebhaber der Königin sein zu wollen. Er wirft sich diesen Ehrgeiz selbst vor; er bestraft sich deswegen; sein Herz gehört der Blanka; eigennützige Absichten müssen es ihr nicht entziehen wollen; unechte Konvenienz muß keinen echten Affekt besiegen[1]. Er will sich also lieber wieder entfernen, als er die Königin gewahr wird; und die Königin, als sie ihn erblickt, will ihm gleichfalls ausweichen. Aber sie bleiben beide. Indem fängt Irene vor dem Zimmer an zu singen. Sie singt eine Redondilla, ein kleines Lied von vier Zeilen, dessen Sinn dieser ist: „Sollten meine verliebten Klagen zu deiner Kenntnis gelangen, o so laß das Mitleid, welches sie verdienen, den Unwillen überwältigen, den du darüber empfindest, daß ich es bin, der sie führt." Der Königin gefällt das Lied, und Essex findet es bequem, ihr durch dasselbe auf eine versteckte Weise seine Liebe zu erklären. Er sagt, er habe es glossiert[2], und bittet um Erlaubnis, ihr seine Glosse vorsagen zu dürfen. In dieser Glosse beschreibt er sich als den zärtlichsten Liebhaber, dem es aber die Ehrfurcht verbiete, sich dem geliebten Gegenstande zu entdecken. Die Königin lobt seine Poesie, aber sie mißbilligt seine Art zu

---

[1] Abate, abate las alas,
No subas tanto, busquemos
Mas proporcionada esfera
A tan limitado vuelo.
Blanca me quiere, y á Blanca
Adoro yo ya en mi dueño;
Pues como de amor tan noble
Por una ambicion me alexo?
No conveniencia bastarda
Venza un legítimo afecto.

[2] Die Spanier haben eine Art von Gedichten, welche sie Glossas nennen. Sie nehmen eine oder mehrere Zeilen gleichsam zum Texte, und erklären oder umschreiben diesen Text so, daß sie die Zeilen selbst in diese Erklärung oder Umschreibung wiederum einflechten. Den Text heißen sie Mote oder Letra, und die Auslegung insbesondere Glossa, welches denn aber auch der Name des Gedichts überhaupt ist. Hier läßt der Dichter den Essex das Lied der Irene zum Mote machen, das

lieben. „Eine Liebe“, sagt sie unter andern, „die man verschweigt, kann nicht groß sein; denn Liebe wächst nur durch Gegenliebe, und der Gegenliebe macht man sich durch das Schweigen mutwillig verlustig.“

Vierundsechzigstes Stück.

Den 11. Dezember 1767.

Der Graf versetzt, daß die vollkommenste Liebe die sei, welche keine Belohnung erwarte, und Gegenliebe sei Belohnung. Sein

---

aus vier Zeilen besteht, deren jede er in einer besondern Stanze umschreibt, die sich mit der umschriebenen Zeile schließt. Das Ganze sieht so aus:

Mote.

Si acaso mis desvaríos
Llegaren á tus umbrales,
La lástima de ser males
Quite el horror de ser mios.

Glossa.

Aunque el dolor me provoca
De mis quexas, y no puedo,
Que es mi osadia tan poca,
Que entre el respeto, y el miedo
Se me mueren en la boca;
Y assí non llegan tan mios
Mis males á tus orejas.
Porque no han de ser oidos
Si acaso digo mis quexas,
Si acaso mis desvaríos.

El ser tan mal explicados
Sea su mayor indicio,
Que trocando en mis cuidados
El silencio, y vos su oficio,
Quedarán mas ponderados:
Desde oy por estas señales
Sean de tí conocidos,
Que sin duda son mis males
Si algunos mas repetidos
Llegaren á tus umbrales.

Stillschweigen selbst mache sein Glück; denn so lange er seine Liebe verschweige, sei sie noch unverworfen, könne er sich noch von der süßen Vorstellung täuschen lassen, daß sie vielleicht dürfe genehmigt werden. Der Unglückliche sei glücklich, so lange er noch nicht wisse, wie unglücklich er sei[1]. Die Königin wider-

---

Mas ay Dios! que mis cuidados
De tu crueldad conocidos,
Aunque mas acreditados,
Serán ménos adquiridos,
Que con los otros mezclados:
Porque no sabiendo à quales
Mas tu ingratitud se deba
Viéndolos todos iguales
Fuerza es que en commun te mueva
La lástima de ser males.
En mí este afecto violento
Tu hermoso desden le causa;
Tuyo, y mio es mi tormento;
Tuyo, porque eres la causa;
Y mio, porque yo siento:
Sepan, Laura, tus desvios
Que mis males son tan tuyos,
Y en mis cuerdos desvaríos
Estos que tienen de tuyos
Quite el horror de ser mios.

Es müssen aber eben nicht alle Glossen so symmetrisch sein, als diese. Man hat alle Freiheit, die Stanzen, die man mit den Zeilen des Mote schließt, so ungleich zu machen, als man will. Man braucht auch nicht alle Zeilen einzuflechten; man kann sich auf eine einzige einschränken, und diese mehr als einmal wiederholen. Übrigens gehören diese Glossen unter die ältern Gattungen der spanischen Poesie, die nach dem Boscan und Garcilasso ziemlich aus der Mode gekommen.

[1] — — El mas verdadero amor
Es el que en sí mismo quieto
Descansa, sin atender
A mas paga, o mas intento:
La correspondencia es paga,
Y tener por blanco el precio
Es querer por grangeria. — —
— — — — — — — —
Dentro está del silencio, y del respeto
Mi amor, y assí mi dicha está segura,
Presumiendo tal voz (dulce locura!)
Que es admitido del mayor sugeto.

legt diese Sophistereien als eine Person, der selbst daran gelegen ist, daß Essex nicht länger darnach handle; und Essex, durch diese Widerlegung erdreistet, ist im Begriff, das Bekenntnis zu wagen, von welchem die Königin behauptet, daß es ein Liebhaber auf alle Weise wagen müsse, als Blanka hereintritt, den Herzog anzumelden. Diese Erscheinung der Blanka bewirkt einen von den sonderbarsten Theaterstreichen. Denn Blanka hat die Schärpe um, die sie dem Cosme abgenommen, welches zwar die Königin, aber nicht Essex gewahr wird[1].

Dexándome engañar de este concepto,
Dura mi bien, porque mi engaño dura;
Necio será la lengua, si aventura
Un bien que está seguro en el secreto. — —
Que es feliz quien no siendo venturoso
Nunca llega á saber, que es desdichado.

[1] Por no morir de mal, quando
Puedo morir de remedio,
Digo pues, ea, ossadia,
Ella me alentó, que temo? —
Que será bien que á tu Alteza —
(Sale Blanca con la vanda puesta.)
Bl. Señora, el duque — Con. A mal tiempo
Viene Blanca. Bl. Está aguardando
En la antecámara — Rein. Ay, cielo!
Bl. Para entrar — Rein. Que es lo que miro!
Bl. Licencia. Rein. Decid; — que veo!
Decid que espere; — estoi loca!
Decid, andad. Bl. Ya obedezco.
Rein. Venid acá, volved. Bl. Qué manda
Vuestra Alteza? Rein. El daño es cierto.
Decidle — no ay que dudar —
Entretenedle un momento —
Ay de mí! — miéntras yo salgo —
Y dexadme. Bl. Qué es aquesto?
Ya voi. Con. Ya Blanca se fué,
Quiero pues volver — Rein. Ha zelos!
Con. A declararme atrevido,
Pues si me atrevo, me atrevo
En fé de sus pretensiones.
Rein. Mi prenda en poder ageno?
Vive dios, pero es verguenza
Que pueda tanto un afecto

Essex. So sei es gewagt! — Frisch! Sie ermuntert mich selbst. Warum will ich an der Krankheit sterben, wenn ich an dem Hülfsmittel sterben kann? Was fürchte ich noch? — Königin, wann denn also —

Blanka. Der Herzog, Ihro Majestät, —

Essex. Blanka könnte nicht ungelegener kommen.

Blanka. Wartet in dem Vorzimmer —

Die Königin. Ah! Himmel!

Blanka. Auf Erlaubnis, —

Die Königin. Was erblicke ich?

Blanka. Hereintreten zu dürfen.

Die Königin. Sag ihm — Was seh' ich! — Sag ihm, er soll warten. — Ich komme von Sinnen! — Geh, sag ihm das.

Blanka. Ich gehorche.

Die Königin. Bleib! Komm her! näher!

Blanka. Was befehlen Ihro Majestät?

Die Königin. O, ganz gewiß! — Sage ihm — Es ist kein Zweifel mehr! — Geh, unterhalte ihn einen Augenblick. — Weh mir! — Bis ich selbst zu ihm herauskomme. Geh, laß mich!

Blanka. Was ist das? — Ich gehe.

Essex. Blanka ist weg. Ich kann nun wieder fortfahren —

Die Königin. Ha, Eifersucht!

En mí. Con. Segun lo que dixo
Vuestra Alteza aquí, y supuesto,
Que cuesta cara la dicha,
Que se compra con el miedo,
Quiero morir nobelmente.
Rein. Porque lo decís? Con. Qué espero,
Si á vuestra Alteza (que dudo!)
Le declarasse mi afecto,
Algun amor — Rein. Que decís?
A mí? como, loco, necio,
Conoceisme? Quien soi yo?
Decid, quien soi? que sospecho,
Que se os huyó la memoria.

Essex. Mich zu erklären. — Was ich wage, wage ich auf ihre eigene Überredung.

Die Königin. Mein Geschenk in fremden Händen! Bei Gott! — Aber ich muß mich schämen, daß eine Leidenschaft so viel über mich vermag!

Essex. Wenn denn also, — wie Ihre Majestät gesagt, — und wie ich einräumen muß, — das Glück, welches man durch Furcht erkauft, — sehr teuer zu stehen kömmt; — wenn man viel edler stirbt: — so will auch ich —

Die Königin. Warum sagen Sie das, Graf?

Essex. Weil ich hoffe, daß, wann ich — Warum fürchte ich mich noch? — Wann ich Ihro Majestät meine Leidenschaft bekennte, — daß einige Liebe —

Die Königin. Was sagen Sie da, Graf? An mich richtet sich das? Wie? Thor! Unsinniger! Kennen Sie mich auch? Wissen Sie, wer ich bin? Und wer Sie sind! Ich muß glauben, daß Sie den Verstand verloren.

Und so fahren Ihro Majestät fort, den armen Grafen auszufenstern, daß es eine Art hat! Sie fragt ihn, ob er nicht wisse, wie weit der Himmel über alle menschliche Erfrechungen erhaben sei? Ob er nicht wisse, daß der Sturmwind, der in den Olymp dringen wolle, auf halbem Wege zurückbrausen müsse? Ob er nicht wisse, daß die Dünste, welche sich zur Sonne erhüben, von ihren Strahlen zerstreut würden? — Wer vom Himmel gefallen zu sein glaubt, ist Essex. Er zieht sich beschämt zurück und bittet um Verzeihung. Die Königin befiehlt ihm, ihr Angesicht zu meiden, nie ihren Palast wieder zu betreten und sich glücklich zu schätzen, daß sie ihm den Kopf lasse, in welchem sich so eitle Gedanken erzeugen können[1]. Er entfernt sich; und die Königin geht gleichfalls ab, nicht ohne uns merken zu lassen, wie wenig ihr Herz mit ihren Reden übereinstimme.

---

[1] — — — — No me veais,
Y agradeced el que os dexo
Cabeza, en que se engendraron
Tan livianos pensamientos.

Blanka und der Herzog kommen an ihrer Statt, die Bühne zu füllen. Blanka hat dem Herzoge es frei gestanden, auf welchem Fuße sie mit dem Grafen stehe; daß er notwendig ihr Gemahl werden müsse, oder ihre Ehre sei verloren. Der Herzog faßt den Entschluß, den er wohl fassen muß: er will sich seiner Liebe entschlagen; und ihr Vertrauen zu vergelten, verspricht er sogar, sich bei der Königin ihrer anzunehmen, wenn sie ihr die Verbindlichkeit, die der Graf gegen sie habe, entdecken wolle.

Die Königin kömmt bald in tiefen Gedanken wieder zurück. Sie ist mit sich selbst im Streit, ob der Graf auch wohl so schuldig sei, als er scheine. Vielleicht, daß es eine andere Schärpe war, die der ihrigen nur so ähnlich ist. — Der Herzog tritt sie an. Er sagt, er komme, sie um eine Gnade zu bitten, um welche sie auch zugleich Blanka bitte. Blanka werde sich näher darüber erklären; er wolle sie zusammen allein lassen; und so läßt er sie.

Die Königin wird neugierig und Blanka verwirrt. Endlich entschließt sich Blanka, zu reden. Sie will nicht länger von dem veränderlichen Willen eines Mannes abhangen; sie will es seiner Rechtschaffenheit nicht länger anheimstellen, was sie durch Gewalt erhalten kann. Sie fleht die Elisabeth um Mitleid an, die Elisabeth, die Frau, nicht die Königin. Denn da sie eine Schwachheit ihres Geschlechts bekennen müsse, so suche sie in ihr nicht die Königin, sondern nur die Frau [1].

---

[1] — — — — Ya estoi resuelta,
No á la voluntad mudable
De un hombre esté yo sujeta,
Que aunque no sé que mi olvide,
Es necedad, que yo quiera
Dexar á su cortesía
Lo que puede hacer la fuerza.
Gran Isabela, escuchadme,
Y al escucharme tu Alteza,
Ponga aun mas que la atencion,
La piedad con las orejas.

Fünfundsechzigstes Stück.

Den 15. Dezember 1767.

Du? mir eine Schwachheit? fragt die Königin.

Blanka. Schmeicheleien, Seufzer, Liebkosungen und besonders Thränen sind vermögend, auch die reinste Tugend zu untergraben. Wie teuer kömmt mir diese Erfahrung zu stehen! Der Graf —

Die Königin. Der Graf? Was für ein Graf?

Blanka. Von Essex.

Die Königin. Was höre ich?

Blanka. Seine verführerische Zärtlichkeit —

Die Königin. Der Graf von Essex?

Blanka. Er selbst, Königin.

Die Königin (beiseite). Ich bin des Todes! — Nun? weiter!

Blanka. Ich zittere. — Nein, ich darf es nicht wagen —

Die Königin macht ihr Mut und lockt ihr nach und nach mehr ab, als Blanka zu sagen brauchte; weit mehr, als sie selbst zu hören wünscht. Sie hört, wo und wie der Graf glücklich gewesen[1]; und als sie endlich auch hört, daß er ihr die Ehe versprochen, und daß Blanka auf die Erfüllung dieses Versprechens dringe, so bricht der so large zurückgehaltene

---

Isabella os he llamado
En esta ocasion, no Reina,
Que quando vengo a deciros
Del honor una flaqueza,
Que he hecho como muger,
Porque mejor os parezca,
No Reina, muger os busco.
Solo muger os quisiera. — —

[1] Bl. Le llamè una noche obscura —
Rein. Y vino á verte? Bl. Pluguiera
A dios, que no fuera tanta
Mi desdicha, y su fineza.
Vino mas galan que nunca,
Y yo que dos veces ciega,
Por mi mal, estaba entónces
Del amor, y las tinieblas —

Sturm auf einmal aus. Sie verhöhnt das leichtgläubige Mädchen auf das empfindlichste und verbietet ihr schlechterdings, an den Grafen weiter zu denken. Blanka errät ohne Mühe, daß dieser Eifer der Königin Eifersucht sein müsse, und gibt es ihr zu verstehen.

Die Königin. Eifersucht? — Nein; bloß deine Aufführung entrüstet mich. — Und gesetzt, — ja gesetzt — ich liebte den Grafen. Wenn ich — Ich ihn liebte, und eine andere wäre so vermessen, so thöricht, ihn neben mir zu lieben, — was sage ich, zu lieben? — ihn nur anzusehen — was sage ich, anzusehen? — sich nur eine Gedanke von ihm in den Sinn kommen zu lassen: das sollte dieser andern nicht das Leben kosten? — Du siehst, wie sehr mich eine bloß vorausgesetzte, erdichtete Eifersucht aufbringt; urteile daraus, was ich bei einer wahren thun würde. Jetzt stelle ich mich nur eifersüchtig; hüte dich, mich es wirklich zu machen![1]

Mit dieser Drohung geht die Königin ab und läßt die Blanka in der äußersten Verzweiflung. Dieses fehlte noch zu den Beleidigungen, über die sich Blanka bereits zu beklagen hatte. Die Königin hat ihr Vater und Bruder und Vermögen

---

[1] Rein. Este es zelo, Blanca. Bl. Zelos,
Añadiendose una letra.
Rein. Que decis? Bl. Señora, que
Si acaso possible fuera,
A no ser vos la que dice
Essas palabras, dixera,
Que eran zelos. Rein. Que son zelos?
No son zelos, es ofensa
Que me estais haciendo vos.
Supongamos, que quisiera
A el Conde en esta ocasion:
Pues si yo á el Conde quisiera
Y alguna atrevida, loca
Presumida, descompuesta
Le quisiera, que es querer?
Que le mirara, o le viera;
Que es verle? No sé que diga,
No hai cosa que ménos sea —
No la quitara la vida?

genommen, und nun will sie ihr auch den Grafen nehmen. Die Rache war schon beschlossen; aber warum soll Blanka noch erst warten, bis sie ein anderer für sie vollzieht? Sie will sie selbst bewerkstelligen, und noch diesen Abend. Als Kammerfrau der Königin muß sie sie auskleiden helfen; da ist sie mit ihr allein, und es kann ihr an Gelegenheit nicht fehlen. — Sie sieht die Königin mit dem Kanzler wiederkommen und geht, sich zu ihrem Vorhaben gefaßt zu machen.

Der Kanzler hält verschiedne Briefschaften, die ihm die Königin nur auf einen Tisch zu legen befiehlt; sie will sie vor Schlafgehen noch durchsehen. Der Kanzler erhebt die außerordentliche Wachsamkeit, mit der sie ihren Reichsgeschäften obliege; die Königin erkennt es für ihre Pflicht und beurlaubt den Kanzler. Nun ist sie allein und setzt sich zu den Papieren. Sie will sich ihres verliebten Kummers entschlagen und anständigern Sorgen überlassen. Aber das erste Papier, was sie in die Hände nimmt, ist die Bittschrift eines Grafen Felix. Eines Grafen! „Muß es denn eben", sagt sie, „von einem Grafen sein, was mir zuerst vorkömmt!" Dieser Zug ist vortrefflich. Auf einmal ist sie wieder mit ihrer ganzen Seele bei demjenigen Grafen, an den sie jetzt nicht denken wollte. Seine Liebe zur Blanka ist ein Stachel in ihrem Herzen, der ihr das Leben zur Last macht. Bis sie der Tod von dieser Marter befreie, will sie bei dem Bruder des Todes Linderung suchen, und so fällt sie in Schlaf.

Indem tritt Blanka herein und hat eine von den Pistolen des Grafen, die sie in ihrem Zimmer gefunden. (Der Dichter

---

La sangre no la bebiera?
Los zelos, aunque fingidos,
Me arrebataron la lengua,
Y dispararon mi enojo —
Mirad que no me deis zelos,
Que si fingidos se altera
Tanto mi enojo, ved vos,
Si fuera verdad, que hiciera —
Escarmentad en las burlas,
No me deis zelos de veras.

hatte sie zu Anfange dieses Akts nicht vergebens dahin tragen lassen.) Sie findet die Königin allein und entschlafen; was für einen bequemern Augenblick könnte sie sich wünschen? Aber eben hat der Graf die Blanka gesucht und sie in ihrem Zimmer nicht getroffen. Ohne Zweifel errät man, was nun geschieht. Er kömmt also, sie hier zu suchen, und kömmt eben noch zurecht, der Blanka in den mörderischen Arm zu fallen und ihr die Pistole, die sie auf die Königin schon gespannt hat, zu entreißen. Indem er aber mit ihr ringt, geht der Schuß los; die Königin erwacht, und alles kömmt aus dem Schlosse herzugelaufen.

Die Königin (im Erwachen). Ha! Was ist das?

Der Kanzler. Herbei, herbei! Was war das für ein Knall in dem Zimmer der Königin? Was geschieht hier?

Essex (mit der Pistole in der Hand). Grausamer Zufall!

Die Königin. Was ist das, Graf?

Essex. Was soll ich thun?

Die Königin. Blanka, was ist das?

Blanka. Mein Tod ist gewiß!

Essex. In welcher Verwirrung befinde ich mich!

Der Kanzler. Wie? der Graf ein Verräter?

Essex (beiseite). Wozu soll ich mich entschließen? Schweige ich, so fällt das Verbrechen auf mich. Sage ich die Wahrheit, so werde ich der nichtswürdige Verkläger meiner Geliebten, meiner Blanka, meiner teuersten Blanka.

Die Königin. Sind Sie der Verräter, Graf? Bist du es, Blanka? Wer von euch war mein Retter? wer mein Mörder? Mich dünkt, ich hörte im Schlafe euch beide rufen: Verräterin! Verräter! Und doch kann nur eines von euch diesen Namen verdienen. Wenn eines von euch mein Leben suchte, so bin ich es dem andern schuldig. Wem bin ich es schuldig, Graf? Wer suchte es, Blanka? Ihr schweigt? — Wohl, schweigt nur! Ich will in dieser Ungewißheit bleiben; ich will den Unschuldigen nicht wissen, um den Schuldigen nicht zu kennen. Vielleicht dürfte es mich ebenso sehr schmerzen, meinen Beschützer zu erfahren als meinen Feind. Ich will der Blanka gern ihre

Verräterei vergeben, ich will sie ihr verdanken, wenn dafür der Graf nur unschuldig war[1].

Aber der Kanzler sagt, wenn es die Königin schon hierbei wolle bewenden lassen, so dürfe er es doch nicht; das Verbrechen sei zu groß; sein Amt erfordere, es zu ergründen, besonders da aller Anschein sich wider den Grafen erkläre.

Die Königin. Der Kanzler hat recht; man muß es untersuchen. — Graf, —

Essex. Königin! —

Die Königin. Bekennen Sie die Wahrheit. — (Beiseite.) Aber wie sehr fürchtet meine Liebe, sie zu hören! — War es Blanka?

Essex. Ich Unglücklicher!

---

[1] Conde, vos traidor? Vos, Blanca?
El juicio está indiferente,
Qual me libra, qual me mata.
Conde, Blanca, respondedme!
Tu á la Reina? tu á la Reina?
Oid, aunque confusamente:
Ha, traidora, dixo el Conde;
Blanca dixo: Traidor eres.
Estas razones de entrambos
A entrambas cosas convienen:
Uno de los dos me libra,
Otro de los dos me ofende.
Conde, qual me daba vida?
Blanca, qual me daba muerte?
Decidme! — no lo digais,
Que neutral mi valor quiere,
Por no saber el traidor,
No saber el innocente.
Mejor es quedar confusa,
En duda mi juicio quede,
Porque quando mire á alguno,
Y de la traicion me acuerde,
A pensar, que es el traidor,
Que es el leal tambien piense.
Yo le agradeciera á Blanca,
Que ella la traidora fuesse,
Solo á trueque de que el Conde
Fuera el, que estaba innocente. — —

Die Königin. War es Blanka, die meinen Tod wollte?

Essex. Nein, Königin; Blanka war es nicht.

Die Königin. Sie waren es also?

Essex. Schreckliches Schicksal! — Ich weiß nicht.

Die Königin. Sie wissen es nicht? — Und wie kömmt dieses mörderische Werkzeug in Ihre Hand?

Der Graf schweigt, und die Königin befiehlt, ihn nach dem Tower zu bringen. Blanka, bis sich die Sache mehr aufhellt, soll in ihrem Zimmer bewacht werden. Sie werden abgeführt, und der zweite Aufzug schließt.

Sechsundsechzigstes Stück.

Den 18. Dezember 1767.

Der dritte Aufzug fängt sich mit einer langen Monologe der Königin an, die allen Scharfsinn der Liebe aufbietet, den Grafen unschuldig zu finden. Die Vielleicht werden nicht gespart, um ihn weder als ihren Mörder, noch als den Liebhaber der Blanka denken zu dürfen. Besonders geht sie mit den Voraussetzungen wider die Blanka ein wenig sehr weit; sie denkt über diesen Punkt überhaupt lange so zärtlich und sittsam nicht, als wir es wohl wünschen möchten, und als sie auf unsern Theatern denken müßte[1].

Es kommen der Herzog und der Kanzler: jener, ihr seine Freude über die glückliche Erhaltung ihres Lebens zu bezeugen, dieser, ihr einen neuen Beweis, der sich wider den Essex äußert, vorzulegen. Auf der Pistole, die man ihm aus der

---

[1] No pudo ser que mintiera
Blanca en lo que me contó
De gozarla el Conde? No,
Que Blanca no lo fingiera:
No pudo haverla gozado,
Sin estar enamorado,
Y quando tierno, y rendido,
Entónces la haya querido,
No puede haverla olvidado?

Hand genommen, steht sein Name; sie gehört ihm; und wem sie gehört, der hat sie unstreitig auch brauchen wollen.

Doch nichts scheint den Essex unwidersprechlicher zu verdammen, als was nun erfolgt. Cosme hat bei anbrechendem Tage mit dem bewußten Briefe nach Schottland abgehen wollen und ist angehalten worden. Seine Reise sieht einer Flucht sehr ähnlich, und eine solche Flucht läßt vermuten, daß er an dem Verbrechen seines Herrn Anteil könne gehabt haben. Er wird also vor den Kanzler gebracht, und die Königin befiehlt, ihn in ihrer Gegenwart zu verhören. Den Ton, in welchem sich Cosme rechtfertigt, kann man leicht erraten. Er weiß von nichts; und als er sagen soll, wo er hingewollt, läßt er sich um die Wahrheit nicht lange nötigen. Er zeigt den Brief, den ihm sein Graf an einen andern Grafen nach Schottland zu überbringen befohlen; und man weiß, was dieser Brief enthält. Er wird gelesen, und Cosme erstaunt nicht wenig, als er hört, wohin es damit abgesehen gewesen. Aber noch mehr erstaunt er über den Schluß desselben, worin der Überbringer ein Vertrauter heißt, durch den Roberto seine Antwort sicher bestellen könne. „Was höre ich?“ ruft Cosme. „Ich ein Vertrauter? bei diesem und jenem! ich bin kein Vertrauter; ich bin niemals einer gewesen und will auch in meinem Leben keiner sein. — Habe ich wohl das Ansehen zu einem Vertrauten? Ich möchte doch wissen, was mein Herr an mir gefunden hätte, um mich dafür zu nehmen. Ich, ein Vertrauter, ich, dem das geringste Geheimnis zur Last wird? Ich weiß, zum Exempel, daß Blanka und mein Herr einander lieben, und daß sie heimlich miteinander verheiratet sind; es hat mir schon lange das Herz abdrücken wollen; und nun will ich es nur sagen, damit Sie hübsch sehen, meine Herrn, was für ein

---

No le vieron mis antojos
Entre acogimientos sabios,
Mui callando con los labios,
Mui bachiller con los ojos,
Quando al decir sus enojos
Yo su despecho reñi?

Vertrauter ich bin. Schade, daß es nicht etwas viel Wichtigeres ist; ich würde es ebensowohl sagen[1]." Diese Nachricht schmerzt die Königin nicht weniger als die Überzeugung, zu der sie durch den unglücklichen Brief von der Verräterei des Grafen gelangt. Der Herzog glaubt, nun auch sein Stillschweigen brechen zu müssen und der Königin nicht länger zu verbergen, was er in dem Zimmer der Blanka zufälligerweise angehört habe. Der Kanzler dringt auf die Bestrafung des Verräters, und sobald die Königin wieder allein ist, reizen sie sowohl beleidigte Majestät als gekränkte Liebe, des Grafen Tod zu beschließen.

Nunmehr bringt uns der Dichter zu ihm in das Gefängnis. Der Kanzler kömmt und eröffnet dem Grafen, daß ihn das Parlament für schuldig erkannt und zum Tode verurteilt habe, welches Urteil morgen des Tages vollzogen werden solle. Der Graf beteuert seine Unschuld.

Der Kanzler. Ihre Unschuld, Mylord, wollte ich gern glauben; aber so viel Beweise wider Sie! — Haben Sie den Brief an den Roberto nicht geschrieben? Ist es nicht Ihr eigenhändiger Name?

Essex. Allerdings ist er es.

Der Kanzler. Hat der Herzog von Alanzon Sie in dem

---

[1] Que escucho? Señores mios,
Dos mil demonios me lleven,
Si yo confidente soi,
Si lo he sido, o si lo fuere,
Ni tengo intencion de serlo.
— — — — — — Tengo yo
Cara de ser confidente?
Yo no sé que ha visto en mi
Mi amo para tenerme
En esta opinion; y á fe,
Que me holgara de que fuesse
Cosa de mas importancia
Un secretillo mui leve,
Que rabio ya por decirlo,
Que es que el Conde á Blanca quiere,
Que estan casados los dos
En secreto — — — — — —

Zimmer der Blanka nicht ausdrücklich den Tod der Königin beschließen hören?

Essex. Was er gehört hat, hat er freilich gehört.

Der Kanzler. Sah die Königin, als sie erwachte, nicht die Pistole in Ihrer Hand? Gehört die Pistole, auf der Ihr Name gestochen, nicht Ihnen?

Essex. Ich kann es nicht leugnen.

Der Kanzler. So sind Sie ja schuldig.

Essex. Das leugne ich.

Der Kanzler. Nun, wie kamen Sie denn dazu, daß Sie den Brief an den Roberto schrieben?

Essex. Ich weiß nicht.

Der Kanzler. Wie kam es denn, daß der Herzog den verräterischen Vorsatz aus Ihrem eignen Munde vernehmen mußte?

Essex. Weil es der Himmel so wollte.

Der Kanzler. Wie kam es denn, daß sich das mörderische Werkzeug in Ihren Händen fand?

Essex. Weil ich viel Unglück habe.

Der Kanzler. Wenn alles das Unglück und nicht Schuld ist, wahrlich, Freund, so spielt Ihnen Ihr Schicksal einen harten Streich. Sie werden ihn mit Ihrem Kopfe bezahlen müssen.

Essex. Schlimm genug[1].

---

[1] Cond. Solo el descargo que tengo
Es el estar innocente.
Senescal. Aunque yo quiera creerlo
No me dexan los indicios,
Y advertid, que ya no es tiempo
De dilacion, que mañana
Haveis de morir. Con. Yo muero
Innocente. Sen. Pues decid
No escribísteis a Roberto
Esta carta? Aquesta firma
No es la vuestra? Con. No lo niego.
Sen. El gran duque de Alanzon
No os oyó en el aposento
De Blanca trazar la muerte
De la Reina? Con. Aquesso es cierto.

„Wissen Ihro Gnaden nicht", fragte Cosme, der dabei ist, „ob sie mich etwa mit hängen werden?" Der Kanzler antwortet Nein, weil ihn sein Herr hinlänglich gerechtfertigt habe; und der Graf ersucht den Kanzler, zu verstatten, daß er die Blanka noch vor seinem Tode sprechen dürfe. Der Kanzler bedauert, daß er als Richter ihm diese Bitte versagen müsse, weil beschlossen worden, seine Hinrichtung so heimlich als möglich geschehen zu lassen, aus Furcht vor den Mitverschwornen, die er vielleicht sowohl unter den Großen als unter dem Pöbel in Menge haben möchte. Er ermahnt ihn, sich zum Tode zu bereiten, und geht ab. Der Graf wünschte bloß deswegen die Blanka noch einmal zu sprechen, um sie zu ermahnen, von ihrem Vorhaben abzustehen. Da er es nicht mündlich thun dürfen, so will er es schriftlich thun. Ehre und Liebe verbinden ihn, sein Leben für sie hinzugeben; bei diesem Opfer, das die Verliebten alle auf der Zunge führen, das aber nur bei

---

Sen. Quando despertó la Reina
No os halló, Conde, à vos mesmo
Con la pistola en la mano?
Y la pistola que vemos
Vuestro nombre allí gravado
No es vuestro? Con. Os lo concedo.
Sen. Luego vos estais culpado.
Con. Esso solamente niego.
Sen. Pues como escribísteis, Conde.
La carta al traidor Roberto?
Con. No lo sé. Sen. Pues como el Duque
Que escuchó vuestros intentos,
Os convence en la traicion?
Con. Porque assí lo quiso el cielo.
Sen. Como hallando en vuestra mano
Os culpa el vil instrumento?
Con. Porque tengo poca dicha. — —
Sen. Pues sabed, que si es desdicha
Y no culpa, en tanto aprieto
Os pone vuestra fortuna,
Conde amigo, que supuesto
Que no dais otro descargo,
En fe de indicios tan ciertos,
Mañana vuestra cabeza
Ha de pagar — —

ihm zur Wirklichkeit gelangt, will er sie beschwören, es nicht fruchtlos bleiben zu lassen. Es ist Nacht; er setzt sich nieder, zu schreiben, und befiehlt Cosmen, den Brief, den er ihm hernach geben werde, sogleich nach seinem Tode der Blanka einzuhändigen. Cosme geht ab, um indes erst auszuschlafen.

Siebenundsechzigstes Stück.

Den 22. Dezember 1767.

Nun folgt eine Szene, die man wohl schwerlich erwartet hätte. Alles ist ruhig und stille, als auf einmal eben die Dame, welcher Essex in dem ersten Akte das Leben rettete, in eben dem Anzuge, die halbe Maske auf dem Gesichte, mit einem Lichte in der Hand zu dem Grafen in das Gefängnis hereintritt. Es ist die Königin. „Der Graf“, sagt sie vor sich im Hereintreten, „hat mir das Leben erhalten; ich bin ihm dafür verpflichtet. Der Graf hat mir das Leben nehmen wollen; das schreit um Rache. Durch seine Verurteilung ist der Gerechtigkeit ein Genüge geschehen; nun geschehe es auch der Dankbarkeit und Liebe[1].“ Indem sie näher kömmt, wird sie gewahr, daß der Graf schreibt. „Ohne Zweifel“, sagt sie, „an seine Blanka! Was schadet das? Ich komme aus Liebe, aus der feurigsten, uneigennützigsten Liebe; jetzt schweige die Eifersucht! — Graf!“ — Der Graf hört sich rufen, sieht hinter sich und springt voller Erstaunen auf. „Was seh' ich!“ — „Keinen Traum“, fährt die Königin fort, „sondern die Wahrheit. Eilen Sie, sich davon zu überzeugen, und lassen Sie

---

[1] El Conde me dió la vida
Y assí obligada me veo;
El Conde me daba muerte,
Y assí ofendida me quexo.
Pues ya que con la sentencia
Esta parte he satisfecho,
Pues cumplí con la justicia,
Con el amor cumplir quiero. — —

uns kostbare Augenblicke nicht mit Zweifeln verlieren. — Sie erinnern sich doch meiner? Ich bin die, der Sie das Leben gerettet. Ich höre, daß Sie morgen sterben sollen, und ich komme, Ihnen meine Schuld abzutragen, Ihnen Leben für Leben zu geben. Ich habe den Schlüssel des Gefängnisses zu bekommen gewußt. Fragen Sie mich nicht, wie! Hier ist er; nehmen Sie; er wird Ihnen die Pforte in den Park eröffnen; fliehen Sie, Graf, und erhalten Sie ein Leben, das mir so teuer ist."

Essex. Teuer? Ihnen, Madame?

Die Königin. Würde ich sonst so viel gewagt haben, als ich wage?

Essex. Wie sinnreich ist das Schicksal, das mich verfolgt! Es findet einen Weg, mich durch mein Glück selbst unglücklich zu machen. Ich scheine glücklich, weil die mich zu befreien kömmt, die meinen Tod will; aber ich bin um so viel unglücklicher, weil die meinen Tod will, die meine Freiheit mir anbietet[1].

Die Königin versteht hieraus genugsam, daß sie Essex kennt. Er verweigert sich der Gnade, die sie ihm angetragen, gänzlich; aber er bittet, sie mit einer andern zu vertauschen.

Die Königin. Und mit welcher?

Essex. Mit der, Madame, von der ich weiß, daß sie in Ihrem Vermögen steht, — mit der Gnade, mir das Angesicht meiner Königin sehen zu lassen. Es ist die einzige, um die ich es nicht zu klein halte, Sie an das zu erinnern, was ich für Sie gethan habe. Bei dem Leben, das ich Ihnen gerettet, beschwöre ich Sie, Madame, mir diese Gnade zu erzeigen.

Die Königin (vor sich). Was soll ich thun? Vielleicht, wenn er mich sieht, daß er sich rechtfertigt! Das wünsche ich ja nur.

---

[1] Ingeniosa mi fortuna
Halló en la dicha mas nuevo
Modo de hacerme infeliz,
Pues quando dichoso veo,
Que me libra quien me mata,
Tambien desdichado advierto,
Que me mata quien me libra.

Essex. Verzögern Sie mein Glück nicht, Madame!

Die Königin. Wenn Sie es denn durchaus wollen, Graf, wohl! Aber nehmen Sie erst diesen Schlüssel; von ihm hängt Ihr Leben ab. Was ich jetzt für Sie thun darf, könnte ich hernach vielleicht nicht dürfen. Nehmen Sie! Ich will Sie gesichert wissen[1].

Essex (indem er den Schlüssel nimmt). Ich erkenne diese Vorsicht mit Dank. — Und nun, Madame — ich brenne, mein Schicksal auf dem Angesichte der Königin oder dem Ihrigen zu lesen.

Die Königin. Graf, ob beide gleich eines sind, so gehört doch nur das, welches Sie noch sehen, mir ganz allein; denn das, welches Sie nun erblicken (indem sie die Maske abnimmt), ist der Königin. Jenes, mit welchem ich Sie erst sprach, ist nicht mehr.

Essex. Nun sterbe ich zufrieden. Zwar ist es das Vorrecht des königlichen Antlitzes, daß es jeden Schuldigen begnadigen muß, der es erblickt; und auch mir müßte diese Wohlthat des Gesetzes zu statten kommen. Doch ich will weniger hierzu als zu mir selbst meine Zuflucht nehmen. Ich will es wagen, meine Königin an die Dienste zu erinnern, die ich ihr und dem Staate geleistet[2] —

Die Königin. An diese habe ich mich schon selbst erinnert. Aber Ihr Verbrechen, Graf, ist größer als Ihre Dienste.

---

[1] Pues si esto ha de ser, primero
Tomad, Conde, aquesta llave,
Que si ha de fer instrumento
De vuestra vida, quiza
Tan otra; quitando el velo,
Seré, que no pueda entónces
Hacer lo que ahora puedo,
Y como á daros la vida
Me empeñé, por lo que os debo,
Por si no puedo despues,
De esta suerte me prevengo.

[2] Moriré yo consolado,
Aunque si por privilegio
En viendo la cara al Rey

Essex. Und ich habe mir nichts von der Huld meiner Königin zu versprechen?

Die Königin. Nichts.

Essex. Wenn die Königin so streng ist, so rufe ich die Dame an, der ich das Leben gerettet. Diese wird doch wohl gütiger mit mir verfahren?

Die Königin. Diese hat schon mehr gethan, als sie sollte; sie hat Ihnen den Weg geöffnet, der Gerechtigkeit zu entfliehen.

Essex. Und mehr habe ich um Sie nicht verdient, um Sie, die mir ihr Leben schuldig ist?

Die Königin. Sie haben schon gehört, daß ich diese Dame nicht bin. Aber gesetzt, ich wäre es: gebe ich Ihnen nicht ebensoviel wieder, als ich von Ihnen empfangen habe?

Essex. Wo das? Dadurch doch wohl nicht, daß Sie mir den Schlüssel gegeben?

Die Königin. Dadurch allerdings.

Essex. Der Weg, den mir dieser Schlüssel eröffnen kann, ist weniger der Weg zum Leben als zur Schande. Was meine Freiheit bewirken soll, muß nicht meiner Furchtsamkeit zu dienen scheinen. Und doch glaubt die Königin, mich mit diesem Schlüssel für die Reiche, die ich ihr erfochten, für das Blut, das ich um sie vergossen, für das Leben, das ich ihr erhalten, mich mit diesem elenden Schlüssel für alles das abzulohnen? [1]

Queda perdonado el reo;
Yo de este indulto, Señora,
Vida por ley me prometo;
Esto es en comun, que es
Lo que á todos da el derecho;
Pero si en particular
Merecer el perdon quiero,
Oid, vereis, que me ayuda
Major indulto en mis hechos,
Mis hazañas — — — —

[1] Luego esta, que assí camino
Abrirá á mi vida, abriendo,
Tambien lo abrirá á mi infamia;
Luego esta, que instrumento
De mi libertad, tambien

Ich will mein Leben einem anständigern Mittel zu danken haben, oder sterben (indem er nach dem Fenster geht).

Die Königin. Wo gehen Sie hin?

Essex. Nichtswürdiges Werkzeug meines Lebens und meiner Entehrung! Wenn bei dir alle meine Hoffnung beruht, so empfange die Flut in ihrem tiefsten Abgrunde alle meine Hoffnung! (Er eröffnet das Fenster und wirft den Schlüssel durch das Gitter in den Kanal.) Durch die Flucht wäre mein Leben viel zu teuer erkauft[1].

Die Königin. Was haben Sie gethan, Graf? — Sie haben sehr übel gethan.

Essex. Wann ich sterbe, so darf ich wenigstens laut sagen, daß ich eine undankbare Königin hinterlasse. — Will sie aber diesen Vorwurf nicht, so denke sie auf ein anderes Mittel, mich zu retten. Dieses unanständigere habe ich ihr genommen. Ich berufe mich nochmals auf meine Dienste; es steht bei ihr, sie zu belohnen, oder mit dem Andenken derselben ihren Undank zu verewigen.

Die Königin. Ich muß das letztere Gefahr laufen. — Denn wahrlich, mehr konnte ich ohne Nachteil meiner Würde für Sie nicht thun.

Essex. So muß ich dann sterben?

Lo havrá de ser de mi miedo.
Esta, que solo me sirve
De huir, es el desempeño
De Reinos, que os he ganado,
De servicios, que os he hecho,
Y en fin, de essa vida, de essa,
Que teneis oy por mi esfuerzo?
En esta se cifra tanto? — —

[1] Vil instrumento
De mi vida, y de mi infamia,
Por esta rexa cayendo
Del parque, que bate el rio,
Entre sus crystales quiero,
Si sois mi esperanza, hundiros,
Caed al hùmedo centro,
Donde el Tamasis sepulte
Mi esperanza, y mi remedio.

Die Königin. Unfehlbar. Die Frau wollte Sie retten; die Königin muß dem Rechte seinen Lauf lassen. Morgen müssen Sie sterben; und es ist schon morgen. Sie haben mein ganzes Mitleid; die Wehmut bricht mir das Herz; aber es ist nun einmal das Schicksal der Könige, daß sie viel weniger nach ihren Empfindungen handeln können als andere. — Graf, ich empfehle Sie der Vorsicht!

Achtundsechzigstes Stück.

Den 25. Dezember 1767.

Noch einiger Wortwechsel zum Abschiede, noch einige Ausrufungen in der Stille, und beide, der Graf und die Königin, gehen ab, jedes von einer besondern Seite. Im Herausgehen, muß man sich einbilden, hat Essex Cosmen den Brief gegeben, den er an die Blanka geschrieben. Denn den Augenblick darauf kömmt dieser damit herein und sagt, daß man seinen Herrn zum Tode führe; sobald es damit vorbei sei, wolle er den Brief, so wie er es versprochen, übergeben. Indem er ihn aber ansieht, erwacht seine Neugierde. „Was mag dieser Brief wohl enthalten? Eine Eheverschreibung? die käme ein wenig zu spät. Die Abschrift von seinem Urteile? die wird er doch nicht der schicken, die es zur Witwe macht. Sein Testament? auch wohl nicht. Nun was denn?" Er wird immer begieriger; zugleich fällt ihm ein, wie es ihm schon einmal fast das Leben gekostet hätte, daß er nicht gewußt, was in dem Briefe seines Herrn stünde. „Wäre ich nicht", sagt er, „bei einem Haare zum Vertrauten darüber geworden? Hol' der Geier die Vertrautschaft! Nein, das muß mir nicht wieder begegnen!" Kurz, Cosme beschließt, den Brief zu erbrechen, und erbricht ihn. Natürlich, daß ihn der Inhalt äußerst betroffen macht; er glaubt, ein Papier, das so wichtige und gefährliche Dinge enthalte, nicht geschwind genug los werden zu können; er zittert über den bloßen Gedanken, daß man es in seinen Händen finden könne,

ehe er es freiwillig abgeliefert, und eilt, es geraden Weges der Königin zu bringen.

Eben kömmt die Königin mit dem Kanzler heraus. Cosme will sie den Kanzler nur erst abfertigen lassen und tritt beiseite. Die Königin erteilt dem Kanzler den letzten Befehl zur Hinrichtung des Grafen; sie soll sogleich und ganz in der Stille vollzogen werden; das Volk soll nichts davon erfahren, bis der geköpfte Leichnam ihm mit stummer Zunge Treue und Gehorsam zurufe[1]. Den Kopf soll der Kanzler in den Saal bringen und nebst dem blutigen Beile unter einen Teppich legen lassen, hierauf die Großen des Reichs versammeln, um ihnen mit eins Verbrechen und Strafe zu zeigen, zugleich sie an diesem Beispiele ihrer Pflicht zu erinnern und ihnen einzuschärfen, daß ihre Königin ebenso strenge zu sein wisse, als sie gnädig sein zu können wünsche; und das alles, wie sie der Dichter sagen läßt, nach Gebrauch und Sitte des Landes[2].

Der Kanzler geht mit diesen Befehlen ab, und Cosme tritt die Königin an. „Diesen Brief", sagt er, „hat mir mein Herr gegeben, ihn nach seinem Tode der Blanka einzuhändigen. Ich

---

[1] Hasta que el tronco cadáver
Le sirva de muda lengua.

[2] Y assí al salon de palacio
Hareis que llamados vengan
Los Grandes y los Milordes,
Y para que allí le vean,
Debaxo de una cortina
Hareis poner la cabeza
Con el sangriento cuchillo,
Que amenaza junto á ella,
Por symbolo de justicia,
Costumbre de Inglaterra:
Y en estando todos juntos,
Monstrándome justiciera,
Exhortándolos primero
Con amor á la obediencia,
Les mostraré luego al Conde,
Para que todos atiendan,
Que en mi ay rigor que los rinda,
Si ay piedad que los atreva.

habe ihn aufgemacht, ich weiß selbst nicht warum; und da ich Dinge darin finde, die Ihro Majestät wissen müssen, und die dem Grafen vielleicht noch zu statten kommen können, so bringe ich ihn Ihro Majestät und nicht der Blanka." Die Königin nimmt den Brief und liest: „Blanka, ich nahe mich meinem letzten Augenblicke; man will mir nicht vergönnen, mit dir zu sprechen; empfange also meine Ermahnung schriftlich. Aber vors erste lerne mich kennen; ich bin nie der Verräter gewesen, der ich dir vielleicht geschienen; ich versprach, dir in der bewußten Sache behülflich zu sein, bloß um der Königin desto nachdrücklicher zu dienen und den Roberto nebst seinen Anhängern nach London zu locken. Urteile, wie groß meine Liebe ist, da ich demungeachtet eher selbst sterben, als dein Leben in Gefahr setzen will. Und nun die Ermahnung: stehe von dem Vorhaben ab, zu welchem dich Roberto anreizt; du hast mich nun nicht mehr, und es möchte sich nicht alle Tage einer finden, der dich so sehr liebte, daß er den Tod des Verräters für dich sterben wollte[1]."

„Mensch!" ruft die bestürzte Königin, „was hast du mir da gebracht?" — „Nun?" sagt Cosme, „bin ich noch ein Vertrauter?" — „Eile, fliehe, deinen Herrn zu retten! Sage dem Kanzler, einzuhalten! — Holla, Wache! bringt ihn augenblicklich vor mich, den Grafen, — geschwind!" — Und eben wird er gebracht, sein Leichnam nämlich. So groß die Freude war, welche die Königin auf einmal überströmte, ihren Grafen un-

---

[1] Blanca en el ultimo trance,
Porque hablarte no me dexan,
He de escribirte un consejo,
Y tambien una advertencia;
La advertencia es, que yo nunca
Fuí traidor, que la promessa
De ayudar en lo que sabes,
Fué por servir a la Reina,
Cogiendo á Roberto en Londres,
Y á los que seguirle intentan;
Para aquesto fué la carta:
Esto he querido que sepas,
Porque adviertas el prodigio

schuldig zu wissen, so groß sind nunmehr Schmerz und Wut, ihn hingerichtet zu sehen. Sie verflucht die Eilfertigkeit, mit der man ihren Befehl vollzogen, und Blanka mag zittern!

So schließt sich dieses Stück, bei welchem ich meine Leser vielleicht zu lange aufgehalten habe. Vielleicht auch nicht. Wir sind mit den dramatischen Werken der Spanier so wenig bekannt; ich wüßte kein einziges, welches man uns übersetzt oder auch nur auszugsweise mitgeteilt hätte. Denn die „Virginia" des Augustino de Montiano y Luyando ist zwar spanisch geschrieben, aber kein spanisches Stück: ein bloßer Versuch in der korrekten Manier der Franzosen, regelmäßig, aber frostig. Ich bekenne sehr gern, daß ich bei weiten so vorteilhaft nicht mehr davon denke, als ich wohl ehedem muß gedacht haben [1]. Wenn das zweite Stück des nämlichen Verfassers nicht besser geraten ist; wenn die neueren Dichter der Nation, welche eben diesen Weg betreten wollen, ihn nicht glücklicher betreten haben: so mögen sie mir es nicht übelnehmen, wenn nich noch immer lieber nach ihrem alten Lope und Calderon greife als nach ihnen.

Die echten spanischen Stücke sind vollkommen nach der Art dieses „Essex". In allen einerlei Fehler und einerlei Schönheiten, mehr oder weniger, das versteht sich. Die Fehler springen in die Augen; aber nach den Schönheiten dürfte man mich fragen. — Eine ganz eigne Fabel, eine sehr sinnreiche Verwicklung, sehr viele und sonderbare und immer neue Theaterstreiche, die ausgespartesten Situationen, meistens sehr wohl

---

De mi amor, que assí se dexa
Morir, por guardar tu vida.
Este ha sido la advertencia:
(Valgame dios!) el consejo
Es, que desistas la empressa
A que Roberto te incita.
Mira que sin mi te quedas,
Y no ha de haver cada dia
Quien, por mucho que te quiera,
Por conservarte la vida
Por traidor la suya pierda.

[1] Theatralische Bibliothek, erstes Stück, S. 117. [Band IV, S. 173.]

angelegte und bis ans Ende erhaltene Charaktere, nicht selten viel Würde und Stärke im Ausdrucke.

Das sind allerdings Schönheiten; ich sage nicht, daß es die höchsten sind; ich leugne nicht, daß sie zum Teil sehr leicht bis in das Romanenhafte, Abenteuerliche, Unnatürliche können getrieben werden, daß sie bei den Spaniern von dieser Übertreibung selten frei sind. Aber man nehme den meisten französischen Stücken ihre mechanische Regelmäßigkeit und sage mir, ob ihnen andere als Schönheiten solcher Art übrigbleiben? Was haben sie sonst noch viel Gutes als Verwicklung und Theaterstreiche und Situationen?

Anständigkeit, wird man sagen. — Nun ja; Anständigkeit. Alle ihre Verwicklungen sind anständiger und einförmiger; alle ihre Theaterstreiche anständiger und abgedroschener; alle ihre Situationen anständiger und gezwungner. Das kömmt von der Anständigkeit!

Aber Cosme, dieser spanische Hanswurst, diese ungeheure Verbindung der pöbelhaftesten Possen mit dem feierlichsten Ernste, diese Vermischung des Komischen und Tragischen, durch die das spanische Theater so berüchtigt ist? Ich bin weit entfernt, diese zu verteidigen. Wenn sie zwar bloß mit der Anständigkeit stritte — man versteht schon, welche Anständigkeit ich meine, — wenn sie weiter keinen Fehler hätte, als daß sie die Ehrfurcht beleidigte, welche die Großen verlangen, daß sie der Lebensart, der Etikette, dem Zeremoniell und allen den Gaukeleien zuwiderlief, durch die man den größern Teil der Menschen bereden will, daß es einen kleinern gäbe, der von weit besserm Stoffe sei als er: so würde mir die unsinnigste Abwechslung von Niedrig auf Groß, von Aberwitz auf Ernst, von Schwarz auf Weiß willkommner sein als die kalte Einförmigkeit, durch die mich der gute Ton, die feine Welt, die Hofmanier und wie dergleichen Armseligkeiten mehr heißen, unfehlbar einschläfert. Doch es kommen ganz andere Dinge hier in Betrachtung.

Neunundsechzigstes Stück.

Den 29. Dezember 1767.

Lope de Vega, ob er schon als der Schöpfer des spanischen Theaters betrachtet wird, war es indes nicht, der jenen Zwitterton einführte. Das Volk war bereits so daran gewöhnt, daß er ihn wider Willen mit anstimmen mußte. In seinem Lehrgedichte über die neue Kunst, Komödien zu machen, dessen ich oben schon gedacht, jammert er genug darüber. Da er sah, daß es nicht möglich sei, nach den Regeln und Mustern der Alten für seine Zeitgenossen mit Beifall zu arbeiten, so suchte er der Regellosigkeit wenigstens Grenzen zu setzen; das war die Absicht dieses Gedichts. Er dachte, so wild und barbarisch auch der Geschmack der Nation sei, so müsse er doch seine Grundsätze haben; und es sei besser, auch nur nach diesen mit einer beständigen Gleichförmigkeit zu handeln, als nach gar keinen. Stücke, welche die klassischen Regeln nicht beobachten, können doch noch immer Regeln beobachten, und müssen dergleichen beobachten, wenn sie gefallen wollen. Diese also, aus dem bloßen Nationalgeschmacke hergenommen, wollte er festsetzen; und so ward die Verbindung des Ernsthaften und Lächerlichen die erste.

„Auch Könige", sagt er, „könnt ihr in euern Komödien auftreten lassen. Ich höre zwar, daß unser weiser Monarch (Philipp der Zweite) dieses nicht gebilligt — es sei nun, weil er einsah, daß es wider die Regeln laufe, oder weil er es der Würde eines Königes zuwider glaubte, so mit unter den Pöbel gemengt zu werden. Ich gebe auch gern zu, daß dieses wieder zur ältesten Komödie zurückkehren heißt, die selbst Götter einführte, wie unter andern in dem ‚Amphitruo' des Plautus zu sehen; und ich weiß gar wohl, daß Plutarch, wenn er von Menandern redet, die älteste Komödie nicht sehr lobt. Es fällt mir also freilich schwer, unsere Mode zu billigen. Aber da wir uns nun einmal in Spanien so weit von der Kunst entfernen, so müssen die Gelehrten schon auch hierüber schweigen. Es ist wahr, das Komische mit dem Tragischen vermischt, Seneca

mit dem Terenz zusammengeschmolzen, gibt kein geringeres Ungeheuer, als der Minotaurus der Pasiphae war. Doch diese Abwechselung gefällt nun einmal; man will nun einmal keine andere Stücke sehen, als die halb ernsthaft und halb lustig sind; die Natur selbst lehrt uns diese Mannigfaltigkeit, von der sie einen Teil ihrer Schönheit entlehnt[1]."

Die letzten Worte sind es, weswegen ich diese Stelle anführe. Ist es wahr, daß uns die Natur selbst in dieser Vermengung des Gemeinen und Erhabnen, des Possierlichen und Ernsthaften, des Lustigen und Traurigen zum Muster dient? Es scheint so. Aber wenn es wahr ist, so hat Lope mehr gethan, als er sich vornahm; er hat nicht bloß die Fehler seiner Bühne beschönigt, er hat eigentlich erwiesen, daß wenigstens dieser Fehler keiner ist; denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist.

„Man tadelt", sagt einer von unsern neuesten Skribenten,

---

[1] Elígese el sujeto, y no se mire,
(Perdonen los preceptos) si es de Reyes,
Aunque por esto entiendo, que el prudente,
Filipo Rey de España, y Señor nuestro,
En viendo un Rey en ellos se enfadava,
O fuesse el ver, que al arte contradize,
O que la autoridad real no deve
Andar fingida entre la humilde plebe,
Este es bolver á la Comedia antigua,
Donde vemos, que Plauto puso Dioses,
Como en su Anfitrion lo muestra Jupiter.
Sabe Dios, que me pesa de aprovarlo,
Porque Plutarco hablando de Menandro,
No siente bien de la Comedia antigua,
Mas pues del arte vamos tan remotos,
Y en España le hazemos mil agravios,
Cierren los Doctos esta vez los labios.
  Lo Trágico, y lo Cómico mezclado,
Y Terencio con Seneca, aunque sea,
Como otro Minotauro de Pasife,
Harán grave una parte, otra ridícula,
Que aquesta variedad deleyta mucho,
Buen exemplo nos da naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza.

„an Shakespeare — demjenigen unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen vom Könige bis zum Bettler und von Julius Cäsar bis zu Jak Fallstaff am besten gekannt und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen hat, — daß seine Stücke keinen, oder doch nur einen sehr fehlerhaften, unregelmäßigen und schlecht ausgesonnenen Plan haben; daß Komisches und Tragisches darin auf die seltsamste Art durcheinander geworfen ist und oft ebendieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Thränen in die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns durch irgend einen seltsamen Einfall oder barockischen Ausdruck ihrer Empfindungen, wo nicht zu lachen macht, doch dergestalt abkühlt, daß es ihm hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worin er uns haben möchte. — Man tadelt das und denkt nicht daran, daß seine Stücke eben darin natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind.

„Das Leben der meisten Menschen und (wenn wir es sagen dürfen) der Lebenslauf der großen Staatskörper selbst, insofern wir sie als ebensoviel moralische Wesen betrachten, gleicht den Haupt- und Staatsaktionen im alten gotischen Geschmacke in so vielen Punkten, daß man beinahe auf den Gedanken kommen möchte, die Erfinder dieser letztern wären klüger gewesen, als man gemeiniglich denkt, und hätten, wofern sie nicht gar die heimliche Absicht gehabt, das menschliche Leben lächerlich zu machen, wenigstens die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein ließen, sie zu verschönern. Um jetzt nichts von der zufälligen Ähnlichkeit zu sagen, daß in diesen Stücken sowie im Leben die wichtigsten Rollen sehr oft gerade durch die schlechtesten Akteurs gespielt werden, — was kann ähnlicher sein, als es beide Arten der Haupt- und Staatsaktionen einander in der Anlage, in der Abteilung und Disposition der Szenen, im Knoten und in der Entwicklung zu sein pflegen? Wie selten fragen die Urheber der einen und der andern sich selbst, warum sie dieses oder jenes gerade so und nicht anders gemacht haben? Wie oft überraschen sie uns durch Begebenheiten, zu denen wir nicht

im mindesten vorbereitet waren? Wie oft sehen wir Personen kommen und wieder abtreten, ohne daß sich begreifen läßt, warum sie kamen, oder warum sie wieder verschwinden? Wieviel wird in beiden dem Zufall überlassen? Wie oft sehen wir die größesten Wirkungen durch die armseligsten Ursachen hervorgebracht? Wie oft das Ernsthafte und Wichtige mit einer leichtsinnigen Art, und das Nichtsbedeutende mit lächerlicher Gravität behandelt? Und wenn in beiden endlich alles so kläglich verworren und durcheinander geschlungen ist, daß man an der Möglichkeit der Entwicklung zu verzweifeln anfängt: wie glücklich sehen wir durch irgend einen unter Blitz und Donner aus papiernen Wolken herabspringenden Gott oder durch einen frischen Degenhieb den Knoten auf einmal zwar nicht aufgelöst, aber doch aufgeschnitten, welches insofern auf eines hinausläuft, daß auf die eine oder die andere Art das Stück ein Ende hat und die Zuschauer klatschen oder zischen können, wie sie wollen oder — dürfen. Übrigens weiß man, was für eine wichtige Person in den komischen Tragödien, wovon wir reden, der edle Hanswurst vorstellt, der sich vermutlich zum ewigen Denkmal des Geschmacks unserer Voreltern auf dem Theater der Hauptstadt des Deutschen Reiches erhalten zu wollen scheint. Wollte Gott, daß er seine Person allein auf dem Theater vorstellte! Aber wieviel große Aufzüge auf dem Schauplatze der Welt hat man nicht in allen Zeiten mit Hanswurst — oder, welches noch ein wenig ärger ist, durch Hanswurst — aufführen gesehen? Wie oft haben die größesten Männer, dazu geboren, die schützenden Genii eines Thrones, die Wohlthäter ganzer Völker und Zeitalter zu sein, alle ihre Weisheit und Tapferkeit durch einen kleinen schnakischen Streich von Hanswurst oder solchen Leuten vereitelt sehen müssen, welche, ohne eben sein Wams und seine gelben Hosen zu tragen, doch gewiß seinen ganzen Charakter an sich trugen? Wie oft entsteht in beiden Arten der Tragi-Komödien die Verwicklung selbst lediglich daher, daß Hanswurst durch irgend ein dummes und schelmisches Stückchen von seiner Arbeit den gescheiten Leuten, ehe sie sich's versehen können, ihr Spiel verderbt?"

Wenn in dieser Vergleichung des großen und kleinen, des ursprünglichen und nachgebildeten heroischen Possenspiels — (die ich mit Vergnügen aus einem Werk abgeschrieben, welches unstreitig unter die vortrefflichsten unsers Jahrhunderts gehört, aber für das deutsche Publikum noch viel zu früh geschrieben zu sein scheint. In Frankreich und England würde es das äußerste Aufsehen gemacht haben; der Name seines Verfassers würde auf aller Zungen sein. Aber bei uns? Wir haben es, und damit gut. Unsere Großen lernen vors erste an den *** kauen; und freilich ist der Saft aus einem französischen Roman lieblicher und verdaulicher. Wenn ihr Gebiß schärfer und ihr Magen stärker geworden, wenn sie indes Deutsch gelernt haben, so kommen sie auch wohl einmal über den — „Agathon"[1]. Dieses ist das Werk, von welchem ich rede, von welchem ich es lieber nicht an dem schicklichsten Orte, lieber hier als gar nicht sagen will, wie sehr ich es bewundere, da ich mit der äußersten Befremdung wahrnehme, welches tiefe Stillschweigen unsere Kunstrichter darüber beobachten, oder in welchem kalten und gleichgültigen Tone sie davon sprechen. Es ist der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf von klassischem Geschmacke. Roman? Wir wollen ihm diesen Titel nur geben, vielleicht, daß es einige Leser mehr dadurch bekömmt. Die wenigen, die es darüber verlieren möchte, an denen ist ohnedem nichts gelegen.)

Siebzigstes Stück.

Den 1. Januar 1768.

Wenn in dieser Vergleichung, sage ich, die satirische Laune nicht zu sehr hervorstäche, so würde man sie für die beste Schutzschrift des komischtragischen oder tragischkomischen Drama (Mischspiel habe ich es einmal auf irgend einem Titel genannt gefunden), für die geflissentlichste Ausführung des Gedankens beim Lope halten dürfen. Aber zugleich würde sie auch die

[1] Zweiter Teil S. 192.

Widerlegung desselben sein. Denn sie würde zeigen, daß eben das Beispiel der Natur, welches die Verbindung des feierlichen Ernstes mit der possenhaften Lustigkeit rechtfertigen soll, ebenso gut jedes dramatische Ungeheuer, das weder Plan, noch Verbindung, noch Menschenverstand hat, rechtfertigen könne. Die Nachahmung der Natur müßte folglich entweder gar kein Grundsatz der Kunst sein, oder wenn sie es doch bliebe, würde durch ihn selbst die Kunst, Kunst zu sein, aufhören; wenigstens keine höhere Kunst sein als etwa die Kunst, die bunten Adern des Marmors in Gips nachzuahmen; ihr Zug und Lauf mag geraten wie er will, der seltsamste kann so seltsam nicht sein, daß er nicht natürlich scheinen könnte; bloß und allein der scheint es nicht, bei welchem sich zu viel Symmetrie, zu viel Ebenmaß und Verhältnis, zu viel von dem zeigt, was in jeder andern Kunst die Kunst ausmacht; der künstlichste in diesem Verstande ist hier der schlechteste, und der wildeste der beste.

Als Kritikus dürfte unser Verfasser ganz anders sprechen. Was er hier so sinnreich aufstützen zu wollen scheint, würde er ohne Zweifel als eine Mißgeburt des barbarischen Geschmacks verdammen, wenigstens als die ersten Versuche der unter ungeschlachten Völkern wieder auflebenden Kunst vorstellen, an deren Form irgend ein Zusammenfluß gewisser äußerlichen Ursachen oder das Ungefähr den meisten, Vernunft und Überlegung aber den wenigsten, auch wohl ganz und gar keinen Anteil hatte. Er würde schwerlich sagen, daß die ersten Erfinder des Mischspiels (da das Wort einmal da ist, warum soll ich es nicht brauchen?) „die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die Griechen sich angelegen sein lassen, sie zu verschönern".

Die Worte „getreu" und „verschönert", von der Nachahmung und der Natur als dem Gegenstande der Nachahmung gebraucht, sind vielen Mißdeutungen unterworfen. Es gibt Leute, die von keiner Natur wissen wollen, welche man zu getreu nachahmen könne; selbst was uns in der Natur mißfalle, gefalle in der getreuen Nachahmung vermöge der Nachahmung. Es gibt andere, welche die Verschönerung der Natur für eine Grille halten; eine Natur, die schöner sein wolle als die Natur,

sei eben darum nicht Natur. Beide erklären sich für Verehrer der einzigen Natur, so wie sie ist; jene finden in ihr nichts zu vermeiden, diese nichts hinzuzusetzen. Jenen also müßte notwendig das gotische Mischspiel gefallen, so wie diese Mühe haben würden, an den Meisterstücken der Alten Geschmack zu finden.

Wann dieses nun aber nicht erfolgte? Wann jene, so große Bewunderer sie auch von der gemeinsten und alltäglichsten Natur sind, sich dennoch wider die Vermischung des Possenhaften und Interessanten erklärten? Wann diese, so ungeheuer sie auch alles finden, was besser und schöner sein will als die Natur, dennoch das ganze griechische Theater ohne den geringsten Anstoß von dieser Seite durchwandelten? Wie wollten wir diesen Widerspruch erklären?

Wir würden notwendig zurückkommen und das, was wir von beiden Gattungen erst behauptet, widerrufen müssen. Aber wie müßten wir widerrufen, ohne uns in neue Schwierigkeiten zu verwickeln? Die Vergleichung einer solchen Haupt- und Staatsaktion, über deren Güte wir streiten, mit dem menschlichen Leben, mit dem gemeinen Laufe der Welt, ist doch so richtig!

Ich will einige Gedanken herwerfen, die, wenn sie nicht gründlich genug sind, doch gründlichere veranlassen können. — Der Hauptgedanke ist dieser: es ist wahr, und auch nicht wahr, daß die komische Tragödie gotischer Erfindung die Natnr getreu nachahmt; sie ahmt sie nur in einer Hälfte getreu nach und vernachlässigt die andere Hälfte gänzlich; sie ahmt die Natur der Erscheinungen nach, ohne im geringsten auf die Natur unserer Empfindungen nnd Seelenkräfte dabei zu achten.

In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen, abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.

Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindruckes sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.

Wenn wir Zeugen von einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von wichtigem Belange läuft quer ein, so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns droht, möglichst auszuweichen. Wir abstrahieren von ihr; und es muß uns notwendig ekeln, in der Kunst das wieder zu finden, was wir aus der Natur wegwünschten.

Nur wenn eben diese Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattierungen des Interesse annimmt und eine nicht bloß auf die andere folgt, sondern so notwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fällt; nur alsdann verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vorteil zu ziehen.

Aber genug hiervon; man sieht schon, wo ich hinaus will.

Den fünfundvierzigsten Abend (Freitags, den 17. Julius) wurden „Die Brüder" des Herrn Romanus und „Das Orakel" vom Saint-Foix gespielt.

Das erstere Stück kann für ein deutsches Original gelten, ob es schon größtenteils aus den „Brüdern" des Terenz ge-

nommen ist. Man hat gesagt, daß auch Molière aus dieser Quelle geschöpft habe, und zwar seine „Männerschule". Der Herr von Voltaire macht seine Anmerkungen über dieses Vorgeben, und ich führe Anmerkungen von dem Herrn von Voltaire so gern an! Aus seinen geringsten ist noch immer etwas zu lernen, wenn schon nicht allezeit das, was er darin sagt, wenigstens das, was er hätte sagen sollen. Primus sapientiae gradus est, falsa intelligere (wo dieses Sprüchelchen steht, will mir nicht gleich beifallen); und ich wüßte keinen Schriftsteller in der Welt, an dem man es so gut versuchen könnte, ob man auf dieser ersten Stufe der Weisheit stehe, als an dem Herrn von Voltaire, aber daher auch keinen, der uns die zweite zu ersteigen weniger behülflich sein könnte: secundus, vera cognoscere. Ein kritischer Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am besten nach diesem Sprüchelchen ein. Er suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann, so kömmt er nach und nach in die Materie, und das übrige findet sich. Hierzu habe ich mir in diesem Werke, ich bekenne es aufrichtig, nun einmal die französischen Skribenten vornehmlich erwählt, und unter diesen besonders den Herrn von Voltaire. Also auch jetzt, nach einer kleinen Verbeugung, nur darauf zu! Wem diese Methode aber etwan mehr mutwillig als gründlich scheinen wollte, der soll wissen, daß selbst der gründliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedient hat. Solet Aristoteles, sagt einer von seinen Auslegern, der mir eben zur Hand liegt, quaerere pugnam in suis libris. Atque hoc facit non temere et casu, sed certa ratione atque consilio: nam labefactatis aliorum opinionibus etc. O des Pedanten! würde der Herr von Voltaire rufen. — Ich bin es bloß aus Mißtrauen in mich selbst.

„Die Brüder des Terenz", sagt der Herr von Voltaire, „können höchstens die Idee zu der Männerschule gegeben haben. In den Brüdern sind zwei Alte von verschiedner Gemütsart, die ihre Söhne ganz verschieden erziehen; ebenso sind in der Männerschule zwei Vormünder, ein sehr strenger und ein sehr nachsehender; das ist die ganze Ähnlichkeit. In den Brüdern

ist fast ganz und gar keine Intrige; die Intrige in der Männerschule hingegen ist fein und unterhaltend und komisch. Eine von den Frauenzimmern des Terenz, welche eigentlich die interessanteste Rolle spielen müßte, erscheint bloß auf dem Theater, um niederzukommen. Die Isabelle des Molière ist fast immer auf der Szene und zeigt sich immer witzig und reizend und verbindet sogar die Streiche, die sie ihrem Vormunde spielt, noch mit Anstand. Die Entwicklung in den Brüdern ist ganz unwahrscheinlich; es ist wider die Natur, daß ein Alter, der sechzig Jahre ärgerlich und streng und geizig gewesen, auf einmal lustig und höflich und freigebig werden sollte. Die Entwicklung in der Männerschule aber ist die beste von allen Entwicklungen des Molière, wahrscheinlich, natürlich, aus der Intrige selbst hergenommen und, was unstreitig nicht das Schlechteste daran ist, äußerst komisch.“

Einundsiebzigstes Stück.

Den 5. Januar 1768.

Es scheint nicht, daß der Herr von Voltaire, seitdem er aus der Klasse bei den Jesuiten gekommen, den Terenz viel wieder gelesen habe. Er spricht ganz so davon, als von einem alten Traume; es schwebt ihm nur noch so was davon im Gedächtnisse, und das schreibt er auf gut Glück so hin, unbekümmert, ob es gehauen oder gestochen ist. Ich will ihm nicht aufmutzen, was er von der Pamphila des Stücks sagt, „daß sie bloß auf dem Theater erscheine, um niederzukommen“. Sie erscheint gar nicht auf dem Theater; sie kömmt nicht auf dem Theater nieder; man vernimmt bloß ihre Stimme aus dem Hause, und warum sie eigentlich die interessanteste Rolle spielen müßte, das läßt sich auch gar nicht absehen. Den Griechen und Römern war nicht alles interessant, was es den Franzosen ist. Ein gutes Mädchen, das mit ihrem Liebhaber zu tief in das Wasser gegangen und Gefahr läuft, von ihm verlassen zu werden, war zu einer Hauptrolle ehedem sehr ungeschickt.

Der eigentliche und grobe Fehler, den der Herr von Voltaire macht, betrifft die Entwicklung und den Charakter des Demea. Demea ist der mürrische strenge Vater, und dieser soll seinen Charakter auf einmal völlig verändern. Das ist, mit Erlaubnis des Herrn von Voltaire, nicht wahr. Demea behauptet seinen Charakter bis ans Ende. Donatus sagt: Servatur autem per totam fabulam mitis Micio, saevus Demea, Leno avarus etc. Was geht mich Donatus an? dürfte der Herr von Voltaire sagen. Nach Belieben; wenn wir Deutsche nur glauben dürfen, daß Donatus den Terenz fleißiger gelesen und besser verstanden als Voltaire. Doch es ist ja von keinem verlornen Stücke die Rede; es ist noch da; man lese selbst.

Nachdem Micio den Demea durch die triftigsten Vorstellungen zu besänftigen gesucht, bittet er ihn, wenigstens auf heute sich seines Ärgernisses zu entschlagen, wenigstens heute lustig zu sein. Endlich bringt er ihn auch so weit; heute will Demea alles gut sein lassen; aber morgen bei früher Tageszeit muß der Sohn wieder mit ihm aufs Land; da will er ihn nicht gelinder halten, da will er es wieder mit ihm anfangen, wo er es heute gelassen hat; die Sängerin, die diesem der Vetter gekauft, will er zwar mitnehmen, denn es ist doch immer eine Sklavin mehr, und eine, die ihm nichts kostet; aber zu singen wird sie nicht viel bekommen, sie soll kochen und backen. In der darauf folgenden vierten Szene des fünften Akts, wo Demea allein ist, scheint es zwar, wenn man seine Worte so obenhin nimmt, als ob er völlig von seiner alten Denkungsart abgehen und nach den Grundsätzen des Micio zu handeln anfangen wolle[1]. Doch die Folge zeigt es, daß man alles das nur von dem heutigen Zwange, den er sich anthun soll, verstehen muß. Denn auch diesen Zwang weiß er hernach so zu nutzen, daß er zu der förmlichsten hämischsten Verspottung seines gefälligen Bruders ausschlägt. Er stellt sich lustig, um die andern wahre Ausschweifungen und Tollheiten begehen zu lassen; er macht in dem verbindlichsten Tone die bittersten Vorwürfe; er wird

[1] — — Nam ego vitam duram, quam vixi usque adhuc
Prope jam excurso spatio mitto — —

nicht freigebig, sondern er spielt den Verschwender; und wohl zu merken, weder von dem Seinigen, noch in einer andern Absicht, als um alles, was er Verschwenden nennt, lächerlich zu machen. Dieses erhellt unwidersprechlich aus dem, was er dem Micio antwortet, der sich durch den Anschein betrügen läßt und ihn wirklich verändert glaubt[1]. Hic ostendit Terentius, sagt Donatus, magis Demeam simulasse mutatos mores, quam mutavisse.

Ich will aber nicht hoffen, daß der Herr von Voltaire meint, selbst diese Verstellung laufe wider den Charakter des Demea, der vorher nichts als geschmählt und gepoltert habe; denn eine solche Verstellung erfordere mehr Gelassenheit und Kälte, als man dem Demea zutrauen dürfe. Auch hierin ist Terenz ohne Tadel, und er hat alles so vortrefflich motiviert, bei jedem Schritte Natur und Wahrheit so genau beobachtet, bei dem geringsten Übergange so feine Schattierungen in acht genommen, daß man nicht aufhören kann, ihn zu bewundern.

Nur ist öfters, um hinter alle Feinheiten des Terenz zu kommen, die Gabe sehr nötig, sich das Spiel des Akteurs dabei zu denken; denn dieses schrieben die alten Dichter nicht bei. Die Deklamation hatte ihren eignen Künstler, und in dem übrigen konnten sie sich ohne Zweifel auf die Einsicht der Spieler verlassen, die aus ihrem Geschäfte ein sehr ernstliches Studium machten. Nicht selten befanden sich unter diesen die Dichter selbst; sie sagten, wie sie es haben wollten; und da sie ihre Stücke überhaupt nicht eher bekannt werden ließen, als bis sie gespielt waren, als bis man sie gesehen und gehört hatte, so konnten sie es um so mehr überhoben sein, den geschriebenen Dialog durch Einschiebsel zu unterbrechen, in welchen sich der

[1] Mi. Quid istuc? quae res tam repente mores mutavit tuos?
Quod prolubium, quae istaec subita est largitas? De. Dicam tibi:
Ut id ostenderem, quod te isti facilem et festivum putant,
Id non fieri ex vera vita, neque adeo ex aequo et bono,
Sed ex assentando, indulgendo, et largiendo, Micio.
Nunc adeo, si ob eam rem vobis mea vita invisa est, Aeschine,
Quia non justa injusta prorsus omnia, omnino obsequor;
Missa facio; effundite, emite, facite quod vobis lubet!

beschreibende Dichter gewissermaßen mit unter die handelnden Personen zu mischen scheint. Wenn man sich aber einbildet, daß die alten Dichter, um sich diese Einschiebsel zu ersparen, in den Reden selbst jede Bewegung, jede Gebärde, jede Miene, jede besondere Abänderung der Stimme, die dabei zu beobachten, mit anzudeuten gesucht, so irrt man sich. In dem Terenz allein kommen unzählige Stellen vor, in welchen von einer solchen Andeutung sich nicht die geringste Spur zeigt, und wo gleichwohl der wahre Verstand nur durch die Erratung der wahren Aktion kann getroffen werden; ja, in vielen scheinen die Worte gerade das Gegenteil von dem zu sagen, was der Schauspieler durch jene ausdrücken muß.

Selbst in der Szene, in welcher die vermeinte Sinnesänderung des Demea vorgeht, finden sich dergleichen Stellen, die ich anführen will, weil auf ihnen gewissermaßen die Mißdeutung beruht, die ich bestreite. — Demea weiß nunmehr alles, er hat es mit seinen eignen Augen gesehen, daß es sein ehrbarer frommer Sohn ist, für den die Sängerin entführt worden, und stürzt mit dem unbändigsten Geschrei heraus. Er klagt es dem Himmel und der Erde und dem Meere; und eben bekömmt er den Micio zu Gesicht.

Demea. Ha! da ist er, der mir sie beide verdirbt — meine Söhne, mir sie beide zu Grunde richtet!

Micio. O so mäßige dich und komm wieder zu dir!

Demea. Gut, ich mäßige mich, ich bin bei mir, es soll mir kein hartes Wort entfahren. Laß uns bloß bei der Sache bleiben. Sind wir nicht eins geworden, warest du es nicht selbst, der es zuerst auf die Bahn brachte, daß sich ein jeder nur um den seinen bekümmern sollte? Antworte! ꝛc.[1]

Wer sich hier nur an die Worte hält und kein so richtiger

---

[1] — — — — — — De. Ecceum adest
Communis corruptela nostrum liberum.
Mi. Tandem reprime iracundiam, atque ad te redi.
De. Repressi, redii, mitto maledicta omnia:
Rem ipsam putemus. Dictum hoc inter nos fuit,
Et ex te adeo est ortum, ne te curares meum,
Neve ego tuum? responde. — —

Beobachter ist, als es der Dichter war, kann leicht glauben, daß Demea viel zu geschwind austobe, viel zu geschwind diesen gelassenern Ton anstimme. Nach einiger Überlegung wird ihm zwar vielleicht beifallen, daß jeder Affekt, wenn er aufs Äußerste gekommen, notwendig wieder sinken müsse, daß Demea auf den Verweis seines Bruders sich des ungestümen Jachzorns nicht anders als schämen könne: das alles ist auch ganz gut, aber es ist doch noch nicht das Rechte. Dieses lasse er sich also vom Donatus lehren, der hier zwei vortreffliche Anmerkungen hat. Videtur, sagt er, paulo citius destomachatus, quam res etiam incertae poscebant. Sed et hoc morale; nam juste irati, omissa saevitia ad ratiocinationes saepe festinant. Wenn der Zornige ganz offenbar recht zu haben glaubt, wenn er sich einbildet, daß sich gegen seine Beschwerden durchaus nichts einwenden lasse: so wird er sich bei dem Schelten gerade am wenigsten aufhalten, sondern zu den Beweisen eilen, um seinen Gegner durch eine so sonnenklare Überzeugung zu demütigen. Doch da er über die Wallungen seines kochenden Geblüts nicht so unmittelbar gebieten kann, da der Zorn, der überführen will, doch noch immer Zorn bleibt: so macht Donatus die zweite Anmerkung: non quod dicatur, sed quo gestu dicatur, specta; et videbis neque adhuc repressisse iracundiam, neque ad se rediisse Demeam. Demea sagt zwar, ich mäßige mich, ich bin wieder bei mir; aber Gesicht und Gebärde und Stimme verraten genugsam, daß er sich noch nicht gemäßigt hat, daß er noch nicht wieder bei sich ist. Er bestürmt den Micio mit einer Frage über die andere, und Micio hat alle seine Kälte und gute Laune nötig, um nur zum Worte zu kommen.

Zweiundsiebzigstes Stück.

Den 8. Januar 1768.

Als er endlich dazu kömmt, wird Demea zwar eingetrieben, aber im geringsten nicht überzeugt. Aller Vorwand, über die Lebensart seiner Kinder unwillig zu sein, ist ihm benommen,

und doch fängt er wieder von vorne an, zu nergeln. Micio muß auch nur abbrechen und sich begnügen, daß ihm die mürrische Laune, die er nicht ändern kann, wenigstens auf heute Frieden lassen will. Die Wendungen, die ihn Terenz dabei nehmen läßt, sind meisterhaft[1].

Demea. Nun gib nur acht, Micio, wie wir mit diesen schönen Grundsätzen, mit dieser deiner lieben Nachsicht am Ende fahren werden.

Micio. Schweig doch! Besser, als du glaubst. — Und nun genug davon! Heute schenke dich mir. Komm, kläre dich auf.

Demea. Mag's doch nur heute sein! Was ich muß, das muß ich. — Aber morgen, sobald es Tag wird, geh' ich wieder aufs Dorf, und der Bursche geht mit.

Micio. Lieber, noch ehe es Tag wird, dächte ich. Sei nur heute lustig!

Demea. Auch das Mensch von einer Sängerin muß mit heraus.

Micio. Vortrefflich! So wird sich der Sohn gewiß nicht weg wünschen. Nur halte sie auch gut.

Demea. Da laß mich vor sorgen! Sie soll in der Mühle

---

[1] — — — — — — De. Ne nimium modo
Bonae tuae istae nos rationes, Micio,
Et tuus iste animus aequus subvertat. Mi. Tace;
Non fiet. Mitte jam istaec; da te hodie mihi:
Exporge frontem. De. Scilicet ita tempus fert,
Faciendum est: ceterum rus cras cum filio
Cum primo lucu ibo hinc. Mi. De nocte censeo:
Hodie modo hilarum fac te. De. Et istam psaltriam
Una illuc mecum hinc abstraham. Mi. Pugnaveris.
Eo pacto prorsum illic alligaris filium.
Modo facito, ut illam serves. De. Ego istuc videro,
Atque ibi favillae plena, fumi, ac pollinis,
Coquendo sit faxo et molendo; praeter haec
Meridie ipso faciam ut stipulam colligat:
Tam excoctam reddam atque atram, quam carbo est. Mi. Placet.
Nunc mihi videre sapere. Atque equidem filium,
Tum etiam si nolit, cogam, ut cum illa una cubet.
De. Derides? fortunatus, qui istoc animo sies:
Ego sentio. Mi. Ah pergisne? De. Jam jam desino.

und vor dem Ofenloche Mehlstaubs und Kohlstaubs und Rauchs genug kriegen. Dazu soll sie mir am heißen Mittage stoppeln gehn, bis sie so trocken, so schwarz geworden als ein Löschbrand.

Micio. Das gefällt mir! Nun bist du auf dem rechten Wege! — Und alsdann, wenn ich wie du wäre, müßte mir der Sohn bei ihr schlafen, er möchte wollen oder nicht.

Demea. Lachst du mich aus? — Bei so einer Gemütsart freilich kannst du wohl glücklich sein. Ich fühl' es, leider —

Micio. Du fängst doch wieder an?

Demea. Nu, nu; ich höre ja auch schon wieder auf.

Bei dem „Lachst du mich aus?" des Demea merkt Donatus an: Hoc verbum vultu Demeae sic profertur, ut subrisisse videatur invitus. Sed rursus EGO SENTIO amare severeque dicit. Unvergleichlich! Demea, dessen voller Ernst es war, daß er die Sängerin nicht als Sängerin, sondern als eine gemeine Sklavin halten und nutzen wollte, muß über den Einfall des Micio lachen. Micio selbst braucht nicht zu lachen; je ernsthafter er sich stellt, desto besser. Demea kann darum doch sagen: „Lachst du mich aus?" und muß sich zwingen wollen, sein eignes Lachen zu verbeißen. Er verbeißt es auch bald, denn das „Ich fühl' es, leider —" sagt er wieder in einem ärgerlichen und bittern Tone. Aber so ungern, so kurz das Lachen auch ist, so große Wirkung hat es gleichwohl. Denn einen Mann wie Demea hat man wirklich vors erste gewonnen, wenn man ihn nur zu lachen machen kann. Je seltner ihm diese wohlthätige Erschütterung ist, desto länger hält sie innerlich an; nachdem er längst alle Spur derselben auf seinem Gesichte vertilgt, dauert sie noch fort, ohne daß er es selbst weiß, und hat auf sein nächstfolgendes Betragen einen gewissen Einfluß.

Aber wer hätte wohl bei einem Grammatiker so feine Kenntnisse gesucht? Die alten Grammatiker waren nicht das, was wir jetzt bei dem Namen denken. Es waren Leute von vieler Einsicht; das ganze weite Feld der Kritik war ihr Gebiete. Was von ihren Auslegungen klassischer Schriften auf uns gekommen, verdient daher nicht bloß wegen der Sprache studiert

zu werden. Nur muß man die neuern Interpolationen zu unterscheiden wissen. Daß aber dieser Donatus (Älius) so vorzüglich reich an Bemerkungen ist, die unsern Geschmack bilden können, daß er die verstecktesten Schönheiten seines Autors mehr als irgend ein anderer zu enthüllen weiß, das kömmt vielleicht weniger von seinen größern Gaben als von der Beschaffenheit seines Autors selbst. Das römische Theater war zur Zeit des Donatus noch nicht gänzlich verfallen; die Stücke des Terenz wurden noch gespielt und ohne Zweifel noch mit vielen von den Überlieferungen gespielt, die sich aus den bessern Zeiten des römischen Geschmacks herschrieben; er durfte also nur anmerken, was er sah und hörte; er brauchte also nur Aufmerksamkeit und Treue, um sich das Verdienst zu machen, daß ihm die Nachwelt Feinheiten zu verdanken hat, die er selbst schwerlich dürfte ausgegrübelt haben. Ich wüßte daher auch kein Werk, aus welchem ein angehender Schauspieler mehr lernen könnte, als diesen Kommentar des Donatus über den Terenz; und bis das Latein unter unsern Schauspielern üblicher wird, wünschte ich sehr, daß man ihnen eine gute Übersetzung davon in die Hände geben wollte. Es versteht sich, daß der Dichter dabei sein und aus dem Kommentar alles wegbleiben müßte, was die bloße Worterklärung betrifft. Die Dacier hat in dieser Absicht den Donatus nur schlecht genutzt, und ihre Übersetzung des Textes ist wässrig und steif. Eine neuere deutsche, die wir haben, hat das Verdienst der Richtigkeit so so, aber das Verdienst der komischen Sprache fehlt ihr gänzlich[1]; und Donatus ist auch nicht weiter gebraucht, als

[1] Halle 1753. Wunders halben erlaube man mir die Stelle daraus anzuführen, die ich eben jetzt übersetzt habe. Was mir hier aus der Feder geflossen, ist weit entfernt, so zu sein, wie es sein sollte; aber man wird doch ungefähr daraus sehen können, worin das Verdienst besteht, das ich dieser Übersetzung absprechen muß.

Demea. Aber mein lieber Bruder, daß uns nur nicht deine schönen Gründe und dein gleichgültiges Gemüte sie ganz und gar ins Verderben stürzen.

Micio. Ach, schweig doch nur, das wird nicht geschehen. Laß das immer sein. Überlaß dich heute einmal mir! Weg mit den Runzeln von der Stirne.

ihn die Dacier zu brauchen für gut befunden. Es wäre also keine gethane Arbeit, was ich vorschlage; aber wer soll sie thun? Die nichts Bessers thun könnten, können auch dieses nicht; und die etwas Bessers thun könnten, werden sich bedanken.

Doch endlich vom Terenz auf unsern Nachahmer zu kommen. — Es ist doch sonderbar, daß auch Herr Romanus den falschen Gedanken des Voltaire gehabt zu haben scheint. Auch er hat geglaubt, daß am Ende mit dem Charakter des Demea eine gänzliche Veränderung vorgehe; wenigstens läßt er sie mit dem Charakter seines Lysimon vorgehen. „Je, Kinder", läßt er ihn rufen, „schweigt doch! Ihr überhäuft mich ja mit Liebkosungen. Sohn, Bruder, Vetter, Diener, alles schmeichelt mir, bloß weil ich einmal ein bißchen freundlich aussehe. Bin ich's denn oder bin ich's nicht? Ich werde wieder recht jung, Bruder! Es ist doch hübsch, wenn man geliebt wird. Ich will auch gewiß so bleiben. Ich wüßte nicht, wenn ich so eine vergnügte Stunde gehabt hätte." Und Frontin sagt: „Nun, unser Alter stirbt gewiß bald[1]. Die Verän-

Demea. Ja, ja, die Zeit bringt es so mit sich, ich muß es wohl thun. Aber mit anbrechendem Tage gehe ich wieder mit meinem Sohne aufs Land.

Micio. Ich werde dich nicht aufhalten, und wenn du die Nacht wieder gehn willst; sei doch heute nur einmal fröhlich.

Demea. Die Sängerin will ich zugleich mit herausschleppen.

Micio. Da thust du wohl, dadurch wirst du machen, daß dein Sohn ohne sie nicht wird leben können. Aber sorge auch, daß du sie gut verhältst.

Demea. Dafür werde ich schon sorgen. Sie soll mir kochen, und Rauch, Asche und Mehl sollen sie schon kenntlich machen. Außerdem soll sie mir in der größten Mittagshitze gehen und Ähren lesen, und dann will ich sie ihm so verbrannt und so schwarz wie eine Kohle überliefern.

Micio. Das gefällt mir; nun seh' ich recht ein, daß du weislich handelst; aber dann kannst du auch deinen Sohn mit Gewalt zwingen, daß er sie mit zu Bette nimmt.

Demea. Lachst du mich etwa aus? Du bist glücklich, daß du ein solches Gemüt hast; aber ich fühle.

Micio. Ach! hältst du noch nicht inne?

Demea. Ich schweige schon.

[1] So soll es ohne Zweifel heißen, und nicht: stirbt ohnmöglich bald. Für viele von unsern Schauspielern ist es nötig, auch solche Druckfehler anzumerken.

derung ist gar zu plötzlich." Jawohl; aber das Sprichwort und der gemeine Glaube von den unvermuteten Veränderungen, die einen nahen Tod vorbedeuten, soll doch wohl nicht im Ernste hier etwas rechtfertigen?

Dreiundsiebzigstes Stück.

Den 12. Januar 1768.

Die Schlußrede des Demea bei dem Terenz geht aus einem ganz andern Tone. „Wenn euch nur das gefällt, nun so macht, was ihr wollt, ich will mich um nichts mehr bekümmern!" Er ist es ganz und gar nicht, der sich nach der Weise der andern, sondern die andern sind es, die sich nach seiner Weise künftig zu bequemen versprechen. — Aber wie kömmt es, dürfte man fragen, daß die letzten Szenen mit dem Lysimon in unsern deutschen „Brüdern" bei der Vorstellung gleichwohl immer so wohl aufgenommen werden? Der beständige Rückfall des Lysimon in seinen alten Charakter macht sie komisch; aber bei diesem hätte es auch bleiben müssen. — Ich verspare das weitere bis zu einer zweiten Vorstellung des Stücks.

Das „Orakel" vom Saint-Foix, welches diesen Abend den Beschluß machte, ist allgemein bekannt und allgemein beliebt.

Den sechsundvierzigsten Abend (Montags, den 20. Julius) ward „Miß Sara"[1] und den siebenundvierzigsten, Tages darauf, „Nanine"[2] wiederholt. Auf die „Nanine" folgte „Der unvermutete Ausgang" vom Marivaux, in einem Akte.

Oder, wie es wörtlicher und besser heißen würde: „Die unvermutete Entwicklung". Denn es ist einer von den Titeln, die nicht sowohl den Inhalt anzeigen, als vielmehr gleich anfangs gewissen Einwendungen vorbauen sollen, die der Dichter gegen seinen Stoff oder dessen Behandlung vorhersieht. Ein Vater will seine Tochter an einen jungen Menschen verheiraten,

---

[1] S. den 11. Abend, S. 66.

[2] S. den 27. und 33. und 37. Abend, S. 100.

den sie nie gesehen hat. Sie ist mit einem andern schon halb richtig, aber dieses auch schon seit so langer Zeit, daß es fast gar nicht mehr richtig ist. Unterdessen möchte sie ihn doch noch lieber als einen ganz Unbekannten und spielt sogar auf sein Angeben die Rolle einer Wahnwitzigen, um den neuen Freier abzuschrecken. Dieser kömmt; aber zum Glücke ist es ein so schöner, liebenswürdiger Mann, daß sie gar bald ihre Verstellung vergißt und in aller Geschwindigkeit mit ihm einig wird. Man gebe dem Stücke einen andern Titel, und alle Leser und Zuschauer werden ausrufen: das ist auch sehr unerwartet! Einen Knoten, den man in zehn Szenen so mühsam geschürzt hat, in einer einzigen nicht zu lösen, sondern mit eins zu zerhauen! Nun aber ist dieser Fehler in dem Titel selbst angekündigt und durch diese Ankündigung gewissermaßen gerechtfertigt. Denn wenn es nun wirklich einmal so einen Fall gegeben hat, warum soll er nicht auch vorgestellt werden können? Er sah ja in der Wirklichkeit einer Komödie so ähnlich; und sollte er denn eben deswegen um so unschicklicher zur Komödie sein? — Nach der Strenge allerdings; denn alle Begebenheiten, die man im gemeinen Leben wahre Komödien nennt, findet man in der Komödie wahren Begebenheiten nicht sehr gleich; und darauf käme es doch eigentlich an.

Aber Ausgang und Entwicklung, laufen beide Worte nicht auf eins hinaus? Nicht völlig. Der Ausgang ist, daß Jungfer Argante den Erast und nicht den Dorante heiratet, und dieser ist hinlänglich vorbereitet. Denn ihre Liebe gegen Doranten ist so lau, so wetterläunisch; sie liebt ihn, weil sie seit vier Jahren niemanden gesehen hat als ihn; manchmal liebt sie ihn mehr, manchmal weniger, manchmal gar nicht, so wie es kömmt; hat sie ihn lange nicht gesehen, so kömmt er ihr liebenswürdig genug vor; sieht sie ihn alle Tage, so macht er ihr Langeweile; besonders stoßen ihr dann und wann Gesichter auf, gegen welche sie Dorantens Gesicht so kahl, so unschmackhaft, so ekel findet! Was brauchte es also weiter, um sie ganz von ihm abzubringen, als daß Erast, den ihr ihr

Vater bestimmte, ein solches Gesicht ist? Daß sie diesen also nimmt, ist so wenig unerwartet, daß es vielmehr sehr unerwartet sein würde, wenn sie bei jenem bliebe. Entwicklung hingegen ist ein mehr relatives Wort; und eine unerwartete Entwicklung involviert eine Verwicklung, die ohne Folgen bleibt, von der der Dichter auf einmal abspringt, ohne sich um die Verlegenheit zu bekümmern, in der er einen Teil seiner Personen läßt. Und so ist es hier: Peter wird es mit Doranten schon ausmachen; der Dichter empfiehlt sich ihm.

Den achtundvierzigsten Abend (Mittewochs, den 22. Julius) ward das Trauerspiel des Herrn Weiß: „Richard der Dritte" aufgeführt; zum Beschlusse: „Herzog Michel".

Dieses Stück ist unstreitig eines von unsern beträchtlichsten Originalen; reich an großen Schönheiten, die genugsam zeigen, daß die Fehler, mit welchen sie verwebt sind, zu vermeiden, im geringsten nicht über die Kräfte des Dichters gewesen wäre, wenn er sich diese Kräfte nur selbst hätte zutrauen wollen.

Schon Shakespeare hatte das Leben und den Tod des dritten Richard auf die Bühne gebracht; aber Herr Weiße erinnerte sich dessen nicht eher, als bis sein Werk bereits fertig war. „Sollte ich also", sagte er, „bei der Vergleichung schon viel verlieren, so wird man doch wenigstens finden, daß ich kein Plagium begangen habe; — aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakespeare ein Plagium zu begehen."

Vorausgesetzt, daß man eines an ihm begehen kann. Aber was man von dem Homer gesagt hat, es lasse sich dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen, das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Shakespeares! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihr zu stellen!

Shakespeare will studiert, nicht geplündert sein. Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um

zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projektiert; aber er borge nichts daraus.

Ich wüßte auch wirklich in dem ganzen Stücke des Shakespeare keine einzige Szene, sogar keine einzige Tirade, die Herr Weiße so hätte brauchen können, wie sie dort ist. Alle, auch die kleinsten Teile beim Shakespeare sind nach den großen Maßen des historischen Schauspiels zugeschnitten, und dieses verhält sich zu der Tragödie französischen Geschmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Freskogemälde gegen ein Migniaturbildchen für einen Ring. Was kann man zu diesem aus jenem nehmen als etwa ein Gesicht, eine einzelne Figur, höchstens eine kleine Gruppe, die man sodann als ein eigenes Ganze ausführen muß? Ebenso würden aus einzeln Gedanken beim Shakespeare ganze Szenen und aus einzeln Szenen ganze Aufzüge werden müssen. Denn wenn man den Ärmel aus dem Kleide eines Riesen für einen Zwerg recht nutzen will, so muß man ihm nicht wieder einen Ärmel, sondern einen ganzen Rock daraus machen.

Thut man aber auch dieses, so kann man wegen der Beschuldigung des Plagiums ganz ruhig sein. Die meisten werden in dem Faden die Flocke nicht erkennen, woraus er gesponnen ist. Die wenigen, welche die Kunst verstehen, verraten den Meister nicht und wissen, daß ein Goldkorn so künstlich kann getrieben sein, daß der Wert der Form den Wert der Materie bei weitem übersteigt.

Ich für mein Teil bedauere es also wirklich, daß unserm Dichter Shakespeares „Richard" so spät beigefallen. Er hätte ihn können gekannt haben und doch ebenso original geblieben sein, als er jetzt ist; er hätte ihn können genutzt haben, ohne daß eine einzige übergetragene Gedanke davon gezeugt hätte.

Wäre mir indes eben das begegnet, so würde ich Shakespeares Werk wenigstens nachher als einen Spiegel genutzt haben, um meinem Werke alle die Flecken abzuwischen, die mein Auge unmittelbar darin zu erkennen nicht vermögend gewesen wäre. — Aber woher weiß ich, daß Herr Weiße dieses nicht gethan? Und warum sollte er es nicht gethan haben?

Kann es nicht ebensowohl sein, daß er das, was ich für dergleichen Flecken halte, für keine hält? Und ist es nicht sehr wahrscheinlich, daß er mehr recht hat als ich? Ich bin überzeugt, daß das Auge des Künstlers größtenteils viel scharfsichtiger ist als das scharfsichtigste seiner Betrachter. Unter zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen, wird er sich von neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gemacht und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben.

Gleichwohl wird er nicht ungehalten sein, sie auch von andern machen zu hören; denn er hat es gern, daß man über sein Werk urteilt; schal oder gründlich, links oder rechts, gutartig oder hämisch, alles gilt ihm gleich; und auch das schalste, linkste, hämischste Urteil ist ihm lieber als kalte Bewunderung. Jenes wird er auf die eine oder die andre Art in seinen Nutzen zu verwenden wissen: aber was fängt er mit dieser an? Verachten möchte er die guten ehrlichen Leute nicht gern, die ihn für so etwas Außerordentliches halten; und doch muß er die Achseln über sie zucken. Er ist nicht eitel, aber er ist gemeiniglich stolz; und aus Stolz möchte er zehnmal lieber einen unverdienten Tadel als ein unverdientes Lob auf sich sitzen lassen.

Man wird glauben, welche Kritik ich hiermit vorbereiten will. — Wenigstens nicht bei dem Verfasser, — höchstens nur bei einem oder dem andern Mitsprecher. Ich weiß nicht, wo ich es jüngst gedruckt lesen mußte, daß ich die „Amalia" meines Freundes auf Unkosten seiner übrigen Lustspiele gelobt hätte[1]. — Auf Unkosten? aber doch wenigstens der frühern? Ich gönne es Ihnen, mein Herr, daß man niemals Ihre ältern Werke so möge tadeln können. Der Himmel bewahre Sie vor dem tückischen Lobe, daß Ihr letztes immer Ihr bestes ist!

---

[1] Eben erinnere ich mich noch: in des Herrn Schmids Zusätzen zu seiner „Theorie der Poesie", S. 45.

Vierundsiebzigstes Stück.

Den 15. Januar 1768.

Zur Sache. — Es ist vornehmlich der Charakter des Richard, worüber ich mir die Erklärung des Dichters wünschte.

Aristoteles würde ihn schlechterdings verworfen haben; zwar mit dem Ansehen des Aristoteles wollte ich bald fertig werden, wenn ich es nur auch mit seinen Gründen zu werden wüßte.

Die Tragödie, nimmt er an, soll Mitleid und Schrecken erregen, und daraus folgert er, daß der Held derselben weder ein ganz tugendhafter Mann, noch ein völliger Bösewicht sein müsse. Denn weder mit des einen noch mit des andern Unglücke lasse sich jener Zweck erreichen.

Räume ich dieses ein, so ist „Richard der Dritte" eine Tragödie, die ihres Zweckes verfehlt. Räume ich es nicht ein, so weiß ich gar nicht mehr, was eine Tragödie ist.

Denn Richard der Dritte, so wie ihn Herr Weiße geschildert hat, ist unstreitig das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen. Ich sage die Bühne; daß es die Erde wirklich getragen habe, daran zweifle ich.

Was für Mitleid kann der Untergang dieses Ungeheuers erwecken? Doch das soll er auch nicht; der Dichter hat es darauf nicht angelegt, und es sind ganz andere Personen in seinem Werke, die er zu Gegenständen unsers Mitleids gemacht hat.

Aber Schrecken? — Sollte dieser Bösewicht, der die Kluft, die sich zwischen ihm und dem Throne befunden, mit lauter Leichen gefüllt, mit den Leichen derer, die ihm das Liebste in der Welt hätten sein müssen; sollte dieser blutdürstige, seines Blutdurstes sich rühmende, über seine Verbrechen sich kitzelnde Teufel nicht Schrecken in vollem Maße erwecken?

Wohl erweckt er Schrecken, wenn unter Schrecken das Erstaunen über unbegreifliche Missethaten, das Entsetzen über Bosheiten, die unsern Begriff übersteigen, wenn darunter der Schauder zu verstehen ist, der uns bei Erblickung vorsätzlicher Greuel, die mit Lust begangen werden, überfällt. Von diesem

Schrecken hat mich Richard der Dritte mein gutes Teil empfinden lassen.

Aber dieses Schrecken ist so wenig eine von den Absichten des Trauerspiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weise zu mindern suchten, wenn ihre Personen irgend ein großes Verbrechen begehen mußten. Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine, ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei.

Bei den Franzosen führt Crébillon den Beinamen des Schrecklichen. Ich fürchte sehr, mehr von diesem Schrecken, welches in der Tragödie nicht sein sollte, als von dem echten, das der Philosoph zu dem Wesen der Tragödie rechnet.

Und dieses — hätte man gar nicht Schrecken nennen sollen. Das Wort, welches Aristoteles braucht, heißt Furcht: Mitleid und Furcht, sagt er, soll die Tragödie erregen; nicht Mitleid und Schrecken. Es ist wahr, das Schrecken ist eine Gattung der Furcht; es ist eine plötzliche, überraschende Furcht. Aber eben dieses Plötzliche, dieses Überraschende, welches die Idee desselben einschließt, zeigt deutlich, daß die, von welchen sich hier die Einführung des Wortes Schrecken anstatt des Wortes Furcht herschreibt, nicht eingesehen haben, was für eine Furcht Aristoteles meine. — Ich möchte dieses Weges sobald nicht wieder kommen; man erlaube mir also einen kleinen Ausschweif.

„Das Mitleid", sagt Aristoteles, „verlangt einen, der unverdient leidet, und die Furcht einen unsersgleichen. Der Bösewicht ist weder dieses noch jenes: folglich kann auch sein Unglück weder das erste noch das andere erregen[1]."

Die Furcht, sage ich, nennen die neuern Ausleger und Übersetzer Schrecken, und es gelingt ihnen mit Hülfe dieses Worttausches, dem Philosophen die seltsamsten Händel von der Welt zu machen.

---

[1] Im 13. Kapitel der „Dichtkunst"

„Man hat sich", sagt einer aus der Menge[1], „über die Erklärung des Schreckens nicht vereinigen können; und in der That enthält sie in jeder Betrachtung ein Glied zu viel, welches sie an ihrer Allgemeinheit hindert und sie allzusehr einschränkt. Wenn Aristoteles durch den Zusatz ‚unsersgleichen' nur bloß die Ähnlichkeit der Menschheit verstanden hat, weil nämlich der Zuschauer und die handelnde Person beide Menschen sind, gesetzt auch, daß sich unter ihrem Charakter, ihrer Würde und ihrem Range ein unendlicher Abstand befände: so war dieser Zusatz überflüssig; denn er verstand sich von selbst. Wenn er aber die Meinung hatte, daß nur tugendhafte Personen oder solche, die einen vergeblichen Fehler an sich hätten, Schrecken erregen könnten, so hatte er unrecht; denn die Vernunft und die Erfahrung ist ihm sodann entgegen. Das Schrecken entspringt unstreitig aus dem Gefühl der Menschlichkeit; denn jeder Mensch ist ihm unterworfen, und jeder Mensch erschüttert sich vermöge dieses Gefühls bei dem widrigen Zufalle eines andern Menschen. Es ist wohl möglich, daß irgend jemand einfallen könnte, dieses von sich zu leugnen; allein dieses würde allemal eine Verleugnung seiner natürlichen Empfindungen und also eine bloße Prahlerei aus verderbten Grundsätzen und kein Einwurf sein. — Wenn nun auch einer lasterhaften Person, auf die wir eben unsere Aufmerksamkeit wenden, unvermutet ein widriger Zufall zustößt, so verlieren wir den Lasterhaften aus dem Gesichte und sehen bloß den Menschen. Der Anblick des menschlichen Elendes überhaupt macht uns traurig, und die plötzliche traurige Empfindung, die wir sodann haben, ist das Schrecken."

Ganz recht, aber nur nicht an der rechten Stelle! Denn was sagt das wider den Aristoteles? Nichts. Aristoteles denkt an dieses Schrecken nicht, wenn er von der Furcht redet, in die uns nur das Unglück unsersgleichen setzen könne. Dieses Schrecken, welches uns bei der plötzlichen Erblickung eines Leidens befällt, das einem andern bevorsteht, ist ein mitleidiges

---

[1] Herr S. in der Vorrede zu s. „Komischen Theater", S. 35.

Schrecken und also schon unter dem Mitleide begriffen. Aristoteles würde nicht sagen Mitleiden und Furcht, wenn er unter der Furcht weiter nichts als eine bloße Modifikation des Mitleids verstünde.

„Das Mitleid", sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen[1], „ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist. Die Bewegungen, durch welche sich das Mitleid zu erkennen gibt, sind von den einfachen Symptomen der Liebe sowohl als der Unlust unterschieden; denn das Mitleid ist eine Erscheinung. Aber wie vielerlei kann diese Erscheinung werden! Man ändre nur in dem bedauerten Unglück die einzige Bestimmung der Zeit, so wird sich das Mitleiden durch ganz andere Kennzeichen zu erkennen geben. Mit der Elektra, die über die Urne ihres Bruders weint, empfinden wir ein mitleidiges Trauern; denn sie hält das Unglück für geschehen und bejammert ihren gehabten Verlust. Was wir bei den Schmerzen des Philoktet fühlen, ist gleichfalls Mitleiden, aber von einer etwas andern Natur; denn die Qual, die dieser Tugendhafte auszustehen hat, ist gegenwärtig und überfällt ihn vor unsern Augen. Wenn aber Ödip sich entsetzt, indem das große Geheimnis sich plötzlich entwickelt; wenn Monime erschrickt, als sie den eifersüchtigen Mithridates sich entfärben sieht; wenn die tugendhafte Desdemona sich fürchtet, da sie ihren sonst zärtlichen Othello so drohend mit ihr reden hört: was empfinden wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen, mitleidige Furcht, mitleidiges Schrecken. Die Bewegungen sind verschieden; allein das Wesen der Empfindungen ist in allen diesen Fällen einerlei. Denn da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen, so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person teilen, welches man sehr nachdrücklich Mitleiden nennt. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegier und überhaupt alle

[1] „Philosophische Schriften" des Herrn Moses Mendelssohn, zweiter Teil, S. 4.

Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können? — Man sieht hieraus, wie gar ungeschickt der größte Teil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden einteilt. Schrecken und Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn Merope auf ihren eignen Sohn den Dolch zieht? Gewiß nicht für sich, sondern für den Ägisth, dessen Erhaltung man so sehr wünscht, und für die betrogne Königin, die ihn für den Mörder ihres Sohnes ansieht. Wollen wir aber nur die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern Mitleiden nennen, so müssen wir nicht nur das Schrecken, sondern alle übrige Leidenschaften, die uns von einem andern mitgeteilt werden, von dem eigentlichen Mitleiden unterscheiden."

Fünfundsiebzigstes Stück.

Den 19. Januar 1768.

Diese Gedanken sind so richtig, so klar, so einleuchtend, daß uns dünkt, ein jeder hätte sie haben können und haben müssen. Gleichwohl will ich die scharfsinnigen Bemerkungen des neuen Philosophen dem alten nicht unterschieben; ich kenne jenes Verdienste um die Lehre von den vermischten Empfindungen zu wohl; die wahre Theorie derselben haben wir nur ihm zu danken. Aber was er so vortrefflich auseinandergesetzt hat, das kann doch Aristoteles im ganzen ungefähr empfunden haben; wenigstens ist es unleugbar, daß Aristoteles entweder muß geglaubt haben, die Tragödie könne und solle nichts als das eigentliche Mitleid, nichts als die Unlust über das gegenwärtige Übel eines andern erwecken, welches ihm schwerlich zuzutrauen; oder er hat alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem andern mitgeteilt werden, unter dem Worte Mitleid begriffen.

Denn er, Aristoteles, ist es gewiß nicht, der die mit Recht getadelte Einteilung der tragischen Leidenschaften in Mitleid

und Schrecken gemacht hat. Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt. Er spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit Einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.

Aristoteles will überall aus sich selbst erklärt werden. Wer uns einen neuen Kommentar über seine „Dichtkunst" liefern will, welcher den Dacierschen weit hinter sich läßt, dem rate ich, vor allen Dingen die Werke des Philosophen vom Anfange bis zum Ende zu lesen. Er wird Aufschlüsse für die Dichtkunst finden, wo er sich deren am wenigsten vermutet; besonders muß er die Bücher der „Rhetorik" und „Moral" studieren. Man sollte zwar denken, diese Aufschlüsse müßten die Scholastiker, welche die Schriften des Aristoteles an den Fingern wußten, längst gefunden haben. Doch die „Dichtkunst" war gerade diejenige von seinen Schriften, um die sie sich am wenigsten bekümmerten. Dabei fehlten ihnen andere Kenntnisse, ohne welche jene Aufschlüsse wenigstens nicht fruchtbar werden konnten: sie kannten das Theater und die Meisterstücke desselben nicht.

Die authentische Erklärung dieser Furcht, welche Aristoteles dem tragischen Mitleid beifügt, findet sich in dem fünften und achten Kapitel des zweiten Buchs seiner „Rhetorik". Es war gar nicht schwer, sich dieser Kapitel zu erinnern; gleichwohl hat sich vielleicht keiner seiner Ausleger ihrer erinnert, wenigstens hat keiner den Gebrauch davon gemacht, der sich davon machen läßt. Denn auch die, welche ohne sie einsahen, daß diese Furcht nicht das mitleidige Schrecken sei, hätten noch ein wichtiges Stück aus ihnen zu lernen gehabt: die Ursache nämlich, warum der Stagirit dem Mitleid hier die Furcht, und warum nur

die Furcht, warum keine andere Leidenschaft, und warum nicht mehrere Leidenschaften beigesellt habe. Von dieser Ursache wissen sie nichts, und ich möchte wohl hören, was sie aus ihrem Kopfe antworten würden, wenn man sie fragte, warum z. E. die Tragödie nicht ebensowohl Mitleid und Bewunderung als Mitleid und Furcht erregen könne und dürfe?

Es beruht aber alles auf dem Begriffe, den sich Aristoteles von dem Mitleiden gemacht hat. Er glaubte nämlich, daß das Übel, welches der Gegenstand unsers Mitleidens werden solle, notwendig von der Beschaffenheit sein müsse, daß wir es auch für uns selbst oder für eines von den unsrigen zu befürchten hätten. Wo diese Furcht nicht sei, könne auch kein Mitleiden stattfinden. Denn weder der, den das Unglück so tief herabgedrückt habe, daß er weiter nichts für sich zu fürchten sähe, noch der, welcher sich so vollkommen glücklich glaube, daß er gar nicht begreife, woher ihm ein Unglück zustoßen könne, weder der Verzweifelnde, noch der Übermütige pflege mit andern Mitleid zu haben. Er erklärt daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige eines durch das andere. Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde[1], und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde. Nicht genug also, daß der Unglückliche, mit dem wir Mitleiden haben sollen, sein Unglück nicht verdiene, ob er es sich schon durch irgend eine Schwachheit zugezogen: seine gequälte Unschuld oder vielmehr seine zu hart heimgesuchte Schuld sei für uns verloren, sei nicht vermögend, unser Mitleid zu erregen, wenn wir keine Möglichkeit sähen, daß uns sein Leiden auch treffen könne. Diese Möglichkeit aber finde sich alsdann und könne zu einer

[1] Ὡς δ' ἁπλῶς εἰπεῖν, φοβερά ἐστιν, ὅσα ἐφ' ἑτέρων γιγνόμενα, ἢ μέλλοντα, ἐλεεινά ἐστιν. Ich weiß nicht, was dem Ämilius Portus (in seiner Ausgabe der „Rhetorik", Spirae 1598.) eingekommen ist, dieses zu übersetzen: Denique ut simpliciter loquar, formidabilia sunt, quaecunque simulac in aliorum potestatem venerunt, vel ventura sunt, miseranda sunt. Es muß schlechtweg heißen: quaecunque aliis evenerunt, vel eventura sunt.

großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn der Dichter nicht schlimmer mache, als wir gemeiniglich zu sein pflegen, wenn er ihn vollkommen so denken und handeln lasse, als wir in seinen Umständen würden gedacht und gehandelt haben, oder wenigstens glauben, daß wir hätten denken und handeln müssen; kurz, wenn er ihn mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen ebenso ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen; und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe.

So dachte Aristoteles von dem Mitleiden, und nur hieraus wird die wahre Ursache begreiflich, warum er in der Erklärung der Tragödie nächst dem Mitleiden nur die einzige Furcht nannte. Nicht als ob diese Furcht hier eine besondere, von dem Mitleiden unabhängige Leidenschaft sei, welche bald mit, bald ohne dem Mitleid, sowie das Mitleid bald mit, bald ohne ihr erregt werden könne, welches die Mißdeutung des Corneille war; sondern weil nach seiner Erklärung des Mitleids dieses die Furcht notwendig einschließt, weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann.

Corneille hatte seine Stücke schon alle geschrieben, als er sich hinsetzte, über die „Dichtkunst" des Aristoteles zu kommentieren. Er hatte funfzig Jahre für das Theater gearbeitet[1]; und nach dieser Erfahrung würde er uns unstreitig vortreffliche Dinge über den alten dramatischen Kodex haben sagen können, wenn er ihn nur auch während der Zeit seiner Arbeit fleißiger zu Rate gezogen hätte. Allein dieses scheint er höchstens nur in Absicht auf die mechanischen Regeln der Kunst gethan zu haben. In den wesentlichern ließ er sich um ihn unbekümmert; und als er am Ende fand, daß er wider ihn verstoßen, gleichwohl

[1] Je hazarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène, sagt er in seiner Abhandlung über das Drama. Sein erstes Stück, „Melite", war von 1625, und sein letztes, „Surena", von 1675; welches gerade die funfzig Jahr ausmacht, so daß es gewiß ist, daß er, bei den Auslegungen des Aristoteles, auf alle seine Stücke ein Auge haben konnte, und hatte.

nicht wider ihn verstoßen haben wollte, so suchte er sich durch Auslegungen zu helfen und ließ seinen vorgeblichen Lehrmeister Dinge sagen, an die er offenbar nie gedacht hatte.

Corneille hatte Märtyrer auf die Bühne gebracht und sie als die vollkommensten, untadelhaftesten Personen geschildert; er hatte die abscheulichsten Ungeheuer in dem Prusias, in dem Phokas, in der Kleopatra aufgeführt; und von beiden Gattungen behauptet Aristoteles, daß sie zur Tragödie unschicklich wären, weil beide weder Mitleid noch Furcht erwecken könnten. Was antwortet Corneille hierauf? Wie fängt er es an, damit bei diesem Widerspruche weder sein Ansehen, noch das Ansehen des Aristoteles leiden möge? „O", sagt er, „mit dem Aristoteles können wir uns hier leicht vergleichen[1]. Wir dürfen nur annehmen, er habe eben nicht behaupten wollen, daß beide Mittel zugleich, sowohl Furcht als Mitleid, nötig wären, um die Reinigung der Leidenschaften zu bewirken, die er zu dem letzten Endzwecke der Tragödie macht, sondern nach seiner Meinung sei auch eines zureichend. — Wir können diese Erklärung", fährt er fort, „aus ihm selbst bekräftigen, wenn wir die Gründe recht erwägen, welche er von der Ausschließung derjenigen Begebenheiten, die er in den Trauerspielen mißbilligt, gibt. Er sagt niemals: dieses oder jenes schickt sich in die Tragödie nicht, weil es bloß Mitleiden und keine Furcht erweckt; oder dieses ist daselbst unerträglich, weil es bloß die Furcht erweckt, ohne das Mitleid zu erregen. Nein, sondern er verwirft sie deswegen, weil sie, wie er sagt, weder Mitleid noch Furcht zuwege bringen, und gibt uns dadurch zu erkennen, daß sie ihm deswegen nicht gefallen, weil ihnen sowohl das eine als das andere fehlt, und daß er ihnen seinen Beifall nicht versagen würde, wenn sie nur eines von beiden wirkten."

---

[1] Il est aisé de nous accommoder avec Aristote etc.

Sechsundsiebzigstes Stück.

Den 22. Januar 1768.

Aber das ist grundfalsch! — Ich kann mich nicht genug wundern, wie Dacier, der doch sonst auf die Verdrehungen ziemlich aufmerksam war, welche Corneille von dem Texte des Aristoteles zu seinem Besten zu machen suchte, diese größte von allen übersehen können. Zwar, wie konnte er sie nicht übersehen, da es ihm nie einkam, des Philosophen Erklärung vom Mitleid zu Rate zu ziehen? — Wie gesagt, es ist grundfalsch, was sich Corneille einbildet. Aristoteles kann das nicht gemeint haben, oder man müßte glauben, daß er seine eigene Erklärungen vergessen können, man müßte glauben, daß er sich auf die handgreiflichste Weise widersprechen können. Wenn nach seiner Lehre kein Übel eines andern unser Mitleid erregt, was wir nicht für uns selbst fürchten, so konnte er mit keiner Handlung in der Tragödie zufrieden sein, welche nur Mitleid und keine Furcht erregt; denn er hielt die Sache selbst für unmöglich; dergleichen Handlungen existierten ihm nicht; sondern sobald sie unser Mitleid zu erwecken fähig wären, glaubte er, müßten sie auch Furcht für uns erwecken; oder vielmehr nur durch diese Furcht erweckten sie Mitleid. Noch weniger konnte er sich die Handlung einer Tragödie vorstellen, welche Furcht für uns erregen könne, ohne zugleich unser Mitleid zu erwecken; denn er war überzeugt, daß alles, was uns Furcht für uns selbst errege, auch unser Mitleid erwecken müsse, sobald wir andere damit bedroht oder betroffen erblickten; und das ist eben der Fall der Tragödie, wo wir alle das Übel, welches wir fürchten, nicht uns, sondern anderen begegnen sehen.

Es ist wahr, wenn Aristoteles von den Handlungen spricht, die sich in die Tragödie nicht schicken, so bedient er sich mehrmalen des Ausdrucks von ihnen, daß sie weder Mitleid noch Furcht erwecken. Aber desto schlimmer, wenn sich Corneille durch dieses w e d e r n o c h verführen lassen. Diese disjunktive Partikeln involvieren nicht immer, was er sie involvieren läßt. Denn wenn wir zwei oder mehrere Dinge von einer Sache

durch sie verneinen, so kömmt es darauf an, ob sich diese Dinge ebensowohl in der Natur voneinander trennen lassen, als wir sie in der Abstraktion und durch den symbolischen Ausdruck trennen können, wenn die Sache demungeachtet noch bestehen soll, ob ihr schon das eine oder das andere von diesen Dingen fehlt. Wenn wir z. E. von einem Frauenzimmer sagen, sie sei weder schön noch witzig, so wollen wir allerdings sagen, wir würden zufrieden sein, wenn sie auch nur eines von beiden wäre; denn Witz und Schönheit lassen sich nicht bloß in Gedanken trennen, sondern sie sind wirklich getrennt. Aber wenn wir sagen: dieser Mensch glaubt weder Himmel noch Hölle, wollen wir damit auch sagen, daß wir zufrieden sein würden, wenn er nur eines von beiden glaubte, wenn er nur den Himmel und keine Hölle, oder nur die Hölle und keinen Himmel glaubte? Gewiß nicht; denn wer das eine glaubt, muß notwendig auch das andere glauben; Himmel und Hölle, Strafe und Belohnung sind relativ; wenn das eine ist, ist auch das andere. Oder, um mein Exempel aus einer verwandten Kunst zu nehmen, wenn wir sagen: dieses Gemälde taugt nichts, denn es hat weder Zeichnung noch Kolorit, wollen wir damit sagen, daß ein gutes Gemälde sich mit einem von beiden begnügen könne? — Das ist so klar!

Allein wie, wenn die Erklärung, welche Aristoteles von dem Mitleiden gibt, falsch wäre? Wie, wenn wir auch mit Übeln und Unglücksfällen Mitleid fühlen könnten, die wir für uns selbst auf keine Weise zu besorgen haben?

Es ist wahr, es braucht unserer Furcht nicht, um Unlust über das physikalische Übel eines Gegenstandes zu empfinden, den wir lieben. Diese Unlust entsteht bloß aus der Vorstellung der Unvollkommenheit, so wie unsere Liebe aus der Vorstellung der Vollkommenheiten desselben; und aus dem Zusammenflusse dieser Lust und Unlust entspringt die vermischte Empfindung, welche wir Mitleid nennen.

Jedoch auch sonach glaube ich nicht, die Sache des Aristoteles notwendig aufgeben zu müssen.

Denn wenn wir auch schon ohne Furcht für uns selbst Mit-

leid für andere empfinden können, so ist es doch unstreitig, daß unser Mitleid, wenn jene Furcht dazu kömmt, weit lebhafter und stärker und anzüglicher wird, als es ohne sie sein kann. Und was hindert uns, anzunehmen, daß die vermischte Empfindung über das physikalische Übel eines geliebten Gegenstandes nur allein durch die dazu kommende Furcht für uns zu dem Grade erwächst, in welchem sie Affekt genannt zu werden verdient?

Aristoteles hat es wirklich angenommen. Er betrachtet das Mitleid nicht nach seinen primitiven Regungen, er betrachtet es bloß als Affekt. Ohne jene zu verkennen, verweigert er nur dem Funken den Namen der Flamme. Mitleidige Regungen ohne Furcht für uns selbst nennt er Philanthropie, und nur den stärkern Regungen dieser Art, welche mit Furcht für uns selbst verknüpft sind, gibt er den Namen des Mitleids. Also behauptet er zwar, daß das Unglück eines Bösewichts weder unser Mitleid noch unsere Furcht errege; aber er spricht ihm darum nicht alle Rührung ab. Auch der Bösewicht ist noch Mensch, ist noch ein Wesen, das bei allen seinen moralischen Unvollkommenheiten Vollkommenheiten genug behält, um sein Verderben, seine Zernichtung lieber nicht zu wollen, um bei dieser etwas Mitleidähnliches, die Elemente des Mitleids gleichsam, zu empfinden. Aber, wie schon gesagt, diese mitleidähnliche Empfindung nennt er nicht Mitleid, sondern Philanthropie. „Man muß", sagt er, „keinen Bösewicht aus unglücklichen in glückliche Umstände gelangen lassen; denn das ist das Untragischste, was nur sein kann; es hat nichts von allem, was es haben sollte; es erweckt weder Philanthropie, noch Mitleid, noch Furcht. Auch muß es kein völliger Bösewicht sein, der aus glücklichen Umständen in unglückliche verfällt; denn eine dergleichen Begebenheit kann zwar Philanthropie, aber weder Mitleid noch Furcht erwecken." Ich kenne nichts Kahleres und Abgeschmackteres als die gewöhnlichen Übersetzungen dieses Wortes Philanthropie. Sie geben nämlich das Adjektivum davon im Lateinischen durch hominibus gratum; im Französischen durch ce que peut faire quelque plaisir, und im Deut-

schen durch „was Vergnügen machen kann". Der einzige Goulston, so viel ich finde, scheint den Sinn des Philosophen nicht verfehlt zu haben, indem er das φιλάνθρωπον durch quod humanitatis sensu tangat übersetzt. Denn allerdings ist unter dieser Philanthropie, auf welche das Unglück auch eines Bösewichts Anspruch macht, nicht die Freude über seine verdiente Bestrafung, sondern das sympathetische Gefühl der Menschlichkeit zu verstehen, welches trotz der Vorstellung, daß sein Leiden nichts als Verdienst sei, dennoch in dem Augenblicke des Leidens in uns sich für ihn regt. Herr Curtius will zwar diese mitleidige Regungen für einen unglücklichen Bösewicht nur auf eine gewisse Gattung der ihn treffenden übel einschränken. „Solche Zufälle des Lasterhaften", sagt er, „die weder Schrecken noch Mitleid in uns wirken, müssen Folgen seines Lasters sein; denn treffen sie ihn zufällig oder wohl gar unschuldig, so behält er in dem Herzen der Zuschauer die Vorrechte der Menschlichkeit, als welche auch einem unschuldig leidenden Gottlosen ihr Mitleid nicht versagt." Aber er scheint dieses nicht genug überlegt zu haben. Denn auch dann noch, wenn das Unglück, welches den Bösewicht befällt, eine unmittelbare Folge seines Verbrechens ist, können wir uns nicht entwehren, bei dem Anblicke dieses Unglücks mit ihm zu leiden.

„Seht jene Menge", sagt der Verfasser der Briefe über die Empfindungen, „die sich um einen Verurteilten in dichte Haufen drängt. Sie haben alle Greuel vernommen, die der Lasterhafte begangen; sie haben seinen Wandel und vielleicht ihn selbst verabscheut. Jetzt schleppt man ihn entstellt und ohnmächtig auf das entsetzliche Schaugerüste. Man arbeitet sich durch das Gewühl, man stellt sich auf die Zehen, man klettert die Dächer hinan, um die Züge des Todes sein Gesicht entstellen zu sehen. Sein Urteil ist gesprochen; sein Henker naht sich ihm; ein Augenblick wird sein Schicksal entscheiden. Wie sehnlich wünschen jetzt aller Herzen, daß ihm verziehen würde! Ihm? dem Gegenstande ihres Abscheues, den sie einen Augenblick vorher selbst zum Tode verurteilt haben würden? Wodurch wird jetzt ein Strahl der Menschenliebe wiederum bei ihnen rege?

Ist es nicht die Annäherung der Strafe, der Anblick der entsetzlichsten physikalischen Übel, die uns sogar mit einem Ruchlosen gleichsam aussöhnen und ihm unsere Liebe erwerben? Ohne Liebe könnten wir unmöglich mitleidig mit seinem Schicksale sein."

Und eben diese Liebe, sage ich, die wir gegen unsern Nebenmenschen unter keinerlei Umständen ganz verlieren können, die unter der Asche, mit welcher sie andere stärkere Empfindungen überdecken, unverlöschlich fortglimmt und gleichsam nur einen günstigen Windstoß von Unglück und Schmerz und Verderben erwartet, um in die Flamme des Mitleids auszubrechen, eben diese Liebe ist es, welche Aristoteles unter dem Namen der Philanthropie versteht. Wir haben recht, wenn wir sie mit unter dem Namen des Mitleids begreifen. Aber Aristoteles hatte auch nicht unrecht, wenn er ihr einen eigenen Namen gab, um sie, wie gesagt, von dem höchsten Grade der mitleidigen Empfindungen, in welchem sie, durch die Dazukunft einer wahrscheinlichen Furcht für uns selbst, Affekt werden, zu unterscheiden.

Siebenundsiebzigstes Stück.

Den 26. Januar 1768.

Einem Einwurfe ist hier noch vorzukommen. Wenn Aristoteles diesen Begriff von dem Affekte des Mitleids hatte, daß er notwendig mit der Furcht für uns selbst verknüpft sein müsse: was war es nötig, der Furcht noch insbesondere zu erwähnen? Das Wort Mitleid schloß sie schon in sich, und es wäre genug gewesen, wenn er bloß gesagt hätte: die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken. Denn der Zusatz der Furcht sagt nichts mehr und macht das, was er sagen soll, noch dazu schwankend und ungewiß.

Ich antworte: wenn Aristoteles uns bloß hätte lehren wollen, welche Leidenschaften die Tragödie erregen könne und solle, so würde er sich den Zusatz der Furcht allerdings haben ersparen

ren können und ohne Zweifel sich wirklich erspart haben; denn nie war ein Philosoph ein größerer Wortsparer als er. Aber er wollte uns zugleich lehren, welche Leidenschaften durch die in der Tragödie erregten in uns gereinigt werden sollten; und in dieser Absicht mußte er der Furcht insbesondere gedenken. Denn obschon nach ihm der Affekt des Mitleids weder in noch außer dem Theater ohne Furcht für uns selbst sein kann; ob sie schon ein notwendiges Ingredienz des Mitleids ist: so gilt dieses doch nicht auch umgekehrt, und das Mitleid für andere ist kein Ingredienz der Furcht für uns selbst. Sobald die Tragödie aus ist, hört unser Mitleid auf, und nichts bleibt von allen den empfundenen Regungen in uns zurück als die wahrscheinliche Furcht, die uns das bemitleidete Übel für uns selbst schöpfen lassen. Diese nehmen wir mit; und so wie sie, als Ingredienz des Mitleids, das Mitleid reinigen helfen, so hilft sie nun auch, als eine für sich fortdauernde Leidenschaft, sich selbst reinigen. Folglich, um anzuzeigen, daß sie dieses thun könne und wirklich thue, fand es Aristoteles für nötig, ihrer insbesondere zu gedenken.

Es ist unstreitig, daß Aristoteles überhaupt keine strenge logische Definition von der Tragödie geben wollen. Denn ohne sich auf die bloß wesentlichen Eigenschaften derselben einzuschränken, hat er verschiedene zufällige hineingezogen, weil sie der damalige Gebrauch notwendig gemacht hatte. Diese indes abgerechnet und die übrigen Merkmale ineinander reduziert, bleibt eine vollkommen genaue Erklärung übrig, die nämlich, daß die Tragödie mit Einem Worte ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt. Ihrem Geschlechte nach ist sie die Nachahmung einer Handlung, so wie die Epopöe und die Komödie, ihrer Gattung aber nach die Nachahmung einer mitleidswürdigen Handlung. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich vollkommen alle ihre Regeln herleiten, und sogar ihre dramatische Form ist daraus zu bestimmen.

An dem letztern dürfte man vielleicht zweifeln. Wenigstens wüßte ich keinen Kunstrichter zu nennen, dem es nur eingekommen wäre, es zu versuchen. Sie nehmen alle die drama-

tische Form der Tragödie als etwas Hergebrachtes an, das nun so ist, weil es einmal so ist, und das man so läßt, weil man es gut findet. Der einzige Aristoteles hat die Ursache ergründet, aber sie bei seiner Erklärung mehr vorausgesetzt als deutlich angegeben. „Die Tragödie", sagt er, „ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt." So drückt er sich von Wort zu Wort aus. Wem sollte hier nicht der sonderbare Gegensatz, „nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleids und der Furcht" befremden? Mitleid und Furcht sind die Mittel, welche die Tragödie braucht, um ihre Absicht zu erreichen; und die Erzählung kann sich nur auf die Art und Weise beziehen, sich dieser Mittel zu bedienen, oder nicht zu bedienen. Scheint hier also Aristoteles nicht einen Sprung zu machen? Scheint hier nicht offenbar der eigentliche Gegensatz der Erzählung, welches die dramatische Form ist, zu fehlen? Was thun aber die Übersetzer bei dieser Lücke? Der eine umgeht sie ganz behutsam, und der andere füllt sie, aber nur mit Worten. Alle finden weiter nichts darin als eine vernachlässigte Wortfügung, an die sie sich nicht halten zu dürfen glauben, wenn sie nur den Sinn des Philosophen liefern. Dacier übersetzt: d'une action — qui, sans le secours de la narration, par le moyen de la compassion et de la terreur etc.; und Curtius: „einer Handlung, welche nicht durch die Erzählung des Dichters, sondern (durch Vorstellung der Handlung selbst) uns vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigt". O, sehr recht! Beide sagen, was Aristoteles sagen will, nur daß sie es nicht so sagen, wie er es sagt. Gleichwohl ist auch an diesem Wie gelegen; denn es ist wirklich keine bloß vernachlässigte Wortfügung. Kurz, die Sache ist diese: Aristoteles bemerkte, daß das Mitleid notwendig ein vorhandenes Übel erfordre; daß wir längst vergangne oder fern in der Zukunft bevorstehende Übel entweder gar nicht oder doch bei weitem nicht so stark bemitleiden können als ein anwesendes; daß es folglich notwendig

sei, die Handlung, durch welche wir Mitleid erregen wollen, nicht als vergangen, das ist, nicht in der erzählenden Form, sondern als gegenwärtig, das ist, in der dramatischen Form, nachzuahmen. Und nur dieses, daß unser Mitleid durch die Erzählung wenig oder gar nicht, sondern fast einzig und allein durch die gegenwärtige Anschauung erregt wird, nur dieses berechtigte ihn, in der Erklärung anstatt der Form der Sache die Sache gleich selbst zu setzen, weil diese Sache nur dieser einzigen Form fähig ist. Hätte er es für möglich gehalten, daß unser Mitleid auch durch die Erzählung erregt werden könne, so würde es allerdings ein sehr fehlerhafter Sprung gewesen sein, wenn er gesagt hätte: „nicht durch die Erzählung, sondern durch Mitleid und Furcht“. Da er aber überzeugt war, daß Mitleid und Furcht in der Nachahmung nur durch die einzige dramatische Form zu erregen sei, so konnte er sich diesen Sprung der Kürze wegen erlauben. — Ich verweise desfalls auf das nämliche neunte Kapitel des zweiten Buchs seiner „Rhetorik“[1].

Was endlich den moralischen Endzweck anbelangt, welchen Aristoteles der Tragödie gibt, und den er mit in die Erklärung derselben bringen zu müssen glaubte, so ist bekannt, wie sehr, besonders in den neuern Zeiten, darüber gestritten worden. Ich getraue mich aber zu erweisen, daß alle, die sich dawider erklärt, den Aristoteles nicht verstanden haben. Sie haben ihm alle ihre eigene Gedanken untergeschoben, ehe sie gewiß wußten, welches seine wären. Sie bestreiten Grillen, die sie selbst gefangen, und bilden sich ein, wie unwidersprechlich sie den Philosophen widerlegen, indem sie ihr eigenes Hirngespinste zu schanden machen. Ich kann mich in die nähere Erörterung dieser Sache hier nicht einlassen. Damit ich jedoch nicht ganz ohne Beweis zu sprechen scheine, will ich zwei Anmerkungen machen.

1) Sie lassen den Aristoteles sagen: „die Tragödie solle uns

---

[1] Ἐπεὶ δ' ἐγγὺς φαινόμενα τὰ πάθη, ἐλεεινά εἰσι, τὰ δὲ μυριοστὸν ἔτος γενόμενα, ἢ ἐσόμενα, οὔτ' ἐλπίζοντες, οὔτε μεμνημένοι, ἢ ὅλως οὐκ ἐλεοῦσιν, ἢ οὐχ ὁμοίως, ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς, καὶ ἐσθῆτι, καὶ ὅλως τῇ ὑποκρίσει ἐλεεινοτέρους εἶναι.

vermittelst des Schreckens und Mitleids von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reinigen". Der vorgestellten? Also, wenn der Held durch Neugierde oder Ehrgeiz oder Liebe oder Zorn unglücklich wird, so ist es unsere Neugierde, unser Ehrgeiz, unsere Liebe, unser Zorn, welchen die Tragödie reinigen soll? Das ist dem Aristoteles nie in den Sinn gekommen. Und so haben die Herren gut streiten; ihre Einbildung verwandelt Windmühlen in Riesen; sie jagen in der gewissen Hoffnung des Sieges darauf los und kehren sich an keinen Sancho, der weiter nichts als gesunden Menschenverstand hat und ihnen auf seinem bedächtlichern Pferde hinten nachruft, sich nicht zu übereilen und doch nur erst die Augen recht aufzusperren. *Τῶν τοιούτων παθημάτων*, sagt Aristoteles; und das heißt nicht „der vorgestellten Leidenschaften"; das hätten sie übersetzen müssen durch „dieser und dergleichen", oder „der erweckten Leidenschaften". Das *τοιούτων* bezieht sich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, bloß um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied zu reinigen. Er sagt aber *τοιούτων* und nicht *τούτων*; er sagt „dieser und dergleichen" und nicht bloß „dieser", um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht bloß das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropische Empfindungen, sowie unter der Furcht nicht bloß die Unlust über ein uns bevorstehendes Übel, sondern auch jede damit verwandte Unlust, auch die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Übel, Betrübnis und Gram, verstehe. In diesem ganzen Umfange soll das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, unser Mitleid und unsere Furcht reinigen, aber auch nur diese reinigen und keine andere Leidenschaften. Zwar können sich in der Tragödie auch zur Reinigung der andern Leidenschaften nützliche Lehren und Beispiele finden; doch sind diese nicht ihre Absicht; diese hat sie mit der Epopöe und Komödie gemein, insofern sie ein Gedicht, die Nachahmung einer Handlung überhaupt ist, nicht aber insofern sie Tragödie, die Nachahmung einer mitleids-

würdigen Handlung insbesondere ist. Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie: es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln. Aber alle Gattungen können nicht alles bessern, wenigstens nicht jedes so vollkommen wie das andere; was aber jede am vollkommensten bessern kann, worin es ihr keine andere Gattung gleich zu thun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung.

Achtundsiebzigstes Stück.

Den 29. Januar 1768.

2) Da die Gegner des Aristoteles nicht in acht nahmen, was für Leidenschaften er eigentlich durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie in uns gereinigt haben wollte, so war es natürlich, daß sie sich auch mit der Reinigung selbst irren mußten. Aristoteles verspricht am Ende seiner „Politik", wo er von der Reinigung der Leidenschaften durch die Musik redet, von dieser Reinigung in seiner „Dichtkunst" weitläuftiger zu handeln. „Weil man aber", sagt Corneille, „ganz und gar nichts von dieser Materie darin findet, so ist der größte Teil seiner Ausleger auf die Gedanken geraten, daß sie nicht ganz auf uns gekommen sei." Gar nichts? Ich meinesteils glaube, auch schon in dem, was uns von seiner „Dichtkunst" noch übrig, es mag viel oder wenig sein, alles zu finden, was er einem, der mit seiner Philosophie sonst nicht ganz unbekannt ist, über diese Sache zu sagen für nötig halten konnte. Corneille selbst bemerkte eine Stelle, die uns nach seiner Meinung Licht genug geben könne, die Art und Weise zu entdecken, auf welche die Reinigung der Leidenschaften in der Tragödie geschehe, nämlich die, wo Aristoteles sagt, „das Mitleid verlange einen, der unverdient leide, und die Furcht einen unsersgleichen". Diese Stelle ist auch wirklich sehr wichtig, nur daß Corneille einen falschen Gebrauch davon machte und nicht wohl anders als machen konnte, weil er einmal die Reinigung der Leidenschaften

überhaupt im Kopfe hatte. „Das Mitleid mit dem Unglücke“, sagt er, „von welchem wir unsersgleichen befallen sehen, erweckt in uns die Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne; diese Furcht erweckt die Begierde, ihm auszuweichen, und diese Begierde ein Bestreben, die Leidenschaft, durch welche die Person, die wir bedauern, sich ihr Unglück vor unsern Augen zuzieht, zu reinigen, zu mäßigen, zu bessern, ja gar auszurotten, indem einem jeden die Vernunft sagt, daß man die Ursache abschneiden müsse, wenn man die Wirkung vermeiden wolle.“ Aber dieses Räsonnement, welches die Furcht bloß zum Werkzeuge macht, durch welches das Mitleid die Reinigung der Leidenschaften bewirkt, ist falsch und kann unmöglich die Meinung des Aristoteles sein, weil sonach die Tragödie gerade alle Leidenschaften reinigen könnte, nur nicht die zwei, die Aristoteles ausdrücklich durch sie gereinigt wissen will. Sie könnte unsern Zorn, unsere Neugierde, unsern Neid, unsern Ehrgeiz, unsern Haß und unsere Liebe reinigen, so wie es die eine oder die andere Leidenschaft ist, durch die sich die bemitleidete Person ihr Unglück zugezogen. Nur unser Mitleid und unsere Furcht müßte sie ungereinigt lassen. Denn Mitleid und Furcht sind die Leidenschaften, die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden; sind die Leidenschaften, durch welche die handelnden Personen uns rühren, nicht aber die, durch welche sie sich selbst ihre Unfälle zuziehen. Es kann ein Stück geben, in welchem sie beides sind, das weiß ich wohl. Aber noch kenne ich kein solches Stück, ein Stück nämlich, in welchem sich die bemitleidete Person durch ein übel verstandenes Mitleid oder durch eine übel verstandene Furcht ins Unglück stürze. Gleichwohl würde dieses Stück das einzige sein, in welchem, so wie es Corneille versteht, das geschähe, was Aristoteles will, daß es in allen Tragödien geschehen soll; und auch in diesem einzigen würde es nicht auf die Art geschehen, auf die es dieser verlangt. Dieses einzige Stück würde gleichsam der Punkt sein, in welchem zwei gegeneinander sich neigende gerade Linien zusammentreffen, um sich in alle Unendlichkeit nicht wieder zu begegnen. — So gar sehr konnte Da-

cier den Sinn des Aristoteles nicht verfehlen. Er war verbunden, auf die Worte seines Autors aufmerksamer zu sein, und diese besagen es zu positiv, daß unser Mitleid und unsere Furcht durch das Mitleid und die Furcht der Tragödie gereinigt werden sollen. Weil er aber ohne Zweifel glaubte, daß der Nutzen der Tragödie sehr gering sein würde, wenn er bloß hierauf eingeschränkt wäre, so ließ er sich verleiten, nach der Erklärung des Corneille ihr die ebenmäßige Reinigung auch aller übrigen Leidenschaften beizulegen. Wie nun Corneille diese für sein Teil leugnete und in Beispielen zeigte, daß sie mehr ein schöner Gedanke als eine Sache sei, die gewöhnlicherweise zur Wirklichkeit gelange, so mußte er sich mit ihm in diese Beispiele selbst einlassen, wo er sich denn so in der Enge fand, daß er die gewaltsamsten Drehungen und Wendungen machen mußte, um seinen Aristoteles mit sich durchzubringen. Ich sage, *seinen* Aristoteles; denn der rechte ist weit entfernt, solcher Drehungen und Wendungen zu bedürfen. Dieser, um es abermals und abermals zu sagen, hat an keine andere Leidenschaften gedacht, welche das Mitleid und die Furcht der Tragödie reinigen solle, als an unser Mitleid und unsere Furcht selbst; und es ist ihm sehr gleichgültig, ob die Tragödie zur Reinigung der übrigen Leidenschaften viel oder wenig beiträgt. An jene Reinigung hätte sich Dacier allein halten sollen; aber freilich hätte er sodann auch einen vollständigern Begriff damit verbinden müssen. „Wie die Tragödie", sagt er, „Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, das ist nicht schwer zu erklären. Sie erregt sie, indem sie uns das Unglück vor Augen stellt, in das unsersgleichen durch nicht vorsätzliche Fehler gefallen sind; und sie reinigt sie, indem sie uns mit diesem nämlichen Unglücke bekannt macht und uns dadurch lehrt, es weder allzu sehr zu fürchten, noch allzu sehr davon gerührt zu werden, wann es uns wirklich selbst treffen sollte.— Sie bereitet die Menschen, die allerwidrigsten Zufälle mutig zu ertragen, und macht die Allerelendesten geneigt, sich für glücklich zu halten, indem sie ihre Unglücksfälle mit weit größern vergleichen, die ihnen die Tragödie vorstellt. Denn in

welchen Umständen kann sich wohl ein Mensch finden, der bei Erblickung eines Ödip, eines Philoktet, eines Orest nicht erkennen müßte, daß alle Übel, die er zu erdulden, gegen die, welche diese Männer erdulden müssen, gar nicht in Vergleich kommen?" Nun, das ist wahr; diese Erklärung kann dem Dacier nicht viel Kopfbrechens gemacht haben. Er fand sie fast mit den nämlichen Worten bei einem Stoiker, der immer ein Auge auf die Apathie hatte. Ohne ihm indes einzuwenden, daß das Gefühl unsers eigenen Elendes nicht viel Mitleid neben sich duldet, daß folglich bei dem Elenden, dessen Mitleid nicht zu erregen ist, die Reinigung oder Linderung seiner Betrübnis durch das Mitleid nicht erfolgen kann, will ich ihm alles, so wie er es sagt, gelten lassen. Nur fragen muß ich, wieviel er nun damit gesagt? Ob er im geringsten mehr damit gesagt, als daß das Mitleid unsere Furcht reinige? Gewiß nicht; und das wäre doch nur kaum der vierte Teil der Foderung des Aristoteles. Denn wenn Aristoteles behauptet, daß die Tragödie Mitleid und Furcht errege, um Mitleid und Furcht zu reinigen, wer sieht nicht, daß dieses weit mehr sagt, als Dacier zu erklären für gut befunden? Denn nach den verschiedenen Kombinationen der hier vorkommenden Begriffe muß der, welcher den Sinn des Aristoteles ganz erschöpfen will, stückweise zeigen, 1) wie das tragische Mitleid unser Mitleid, 2) wie die tragische Furcht unsere Furcht, 3) wie das tragische Mitleid unsere Furcht und 4) wie die tragische Furcht unser Mitleid reinigen könne und wirklich reinige. Dacier aber hat sich nur an den dritten Punkt gehalten und auch diesen nur sehr schlecht, und auch diesen nur zur Hälfte erläutert. Denn wer sich um einen richtigen und vollständigen Begriff von der Aristotelischen Reinigung der Leidenschaften bemüht hat, wird finden, daß jeder von jenen vier Punkten einen doppelten Fall in sich schließt. Da nämlich, es kurz zu sagen, diese Reinigung in nichts anders beruht als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber nach unserm Philosophen sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne steht: so muß die

Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein; welches auch von der Furcht zu verstehen. Das tragische Mitleid muß nicht allein in Ansehung des Mitleids die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlt, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muß nicht allein in Ansehung der Furcht die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzt. Gleichfalls muß das tragische Mitleid in Ansehung der Furcht dem, was zu viel, und dem, was zu wenig, steuern; sowie hinwiederum die tragische Furcht in Ansehung des Mitleids. Dacier aber, wie gesagt, hat nur gezeigt, wie das tragische Mitleid unsere allzu große Furcht mäßige; und noch nicht einmal, wie es dem gänzlichen Mangel derselben abhelfe, oder sie in dem, welcher allzu wenig von ihr empfindet, zu einem heilsamern Grade erhöhe; geschweige, daß er auch das übrige sollte gezeigt haben. Die nach ihm gekommen, haben, was er unterlassen, auch im geringsten nicht ergänzt, aber wohl sonst, um nach ihrer Meinung den Nutzen der Tragödie völlig außer Streit zu setzen, Dinge dahin gezogen, die dem Gedichte überhaupt, aber keineswegs der Tragödie als Tragödie insbesondere zukommen; z. E. daß sie die Triebe der Menschlichkeit nähren und stärken, daß sie Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster wirken solle rc.[1] Lieber! welches Gedicht sollte das nicht? Soll es aber ein jedes, so kann es nicht das unterscheidende Kennzeichen der Tragödie sein; so kann es nicht das sein, was wir suchten.

---

[1] Hr. Curtius in seiner Abhandlung von der Absicht des Trauerspiels, hinter der Aristotelischen „Dichtkunst“.

Neunundsiebzigstes Stück.

Den 2. Februar 1768.

Und nun wieder auf unsern „Richard“ zu kommen. — Richard also erweckt ebensowenig Schrecken als Mitleid; weder Schrecken in dem gemißbrauchten Verstande für die plötzliche Überraschung des Mitleids, noch in dem eigentlichen Verstande des Aristoteles für heilsame Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne. Denn wenn er diese erregte, würde er auch Mitleid erregen, so gewiß er hinwiederum Furcht erregen würde, wenn wir ihn unsers Mitleids nur im geringsten würdig fänden. Aber er ist so ein abscheulicher Kerl, so ein eingefleischter Teufel, in dem wir so völlig keinen einzigen ähnlichen Zug mit uns selbst finden, daß ich glaube, wir könnten ihn vor unsern Augen den Martern der Hölle übergeben sehen, ohne das geringste für ihn zu empfinden, ohne im geringsten zu fürchten, daß, wenn solche Strafe nur auf solche Verbrechen folge, sie auch unsrer erwarte. Und was ist endlich das Unglück, die Strafe, die ihn trifft? Nach so vielen Missethaten, die wir mit ansehen müssen, hören wir, daß er mit dem Degen in der Faust gestorben. Als der Königin dieses erzählt wird, läßt sie der Dichter sagen:

„Dies ist etwas!“ —

Ich habe mich nie enthalten können, bei mir nachzusprechen: Nein, das ist gar nichts! Wie mancher gute König ist so geblieben, indem er seine Krone wider einen mächtigen Rebellen behaupten wollen? Richard stirbt doch als ein Mann auf dem Bette der Ehre. Und so ein Tod sollte mich für den Unwillen schadlos halten, den ich das ganze Stück durch über den Triumph seiner Bosheiten empfunden? (Ich glaube, die griechische Sprache ist die einzige, welche ein eigenes Wort hat, diesen Unwillen über das Glück eines Bösewichts auszudrücken: *νέμεσις, νεμεσᾶν*[1].) Sein Tod selbst, welcher wenigstens meine Gerechtigkeitsliebe befriedigen sollte, unterhält noch meine Ne-

---

[1] Arist. Rhet. lib. II. cap. 9.

mesis. Du bist wohlfeil weggekommen! denke ich; aber gut, daß es noch eine andere Gerechtigkeit gibt als die poetische!

Man wird vielleicht sagen: nun wohl! wir wollen den Richard aufgeben; das Stück heißt zwar nach ihm, aber er ist darum nicht der Held desselben, nicht die Person, durch welche die Absicht der Tragödie erreicht wird; er hat nur das Mittel sein sollen, unser Mitleid für andere zu erregen. Die Königin, Elisabeth, die Prinzen, erregen diese nicht Mitleid?

Um allem Wortstreite auszuweichen, ja. Aber, was ist es für eine fremde, herbe Empfindung, die sich in mein Mitleid für diese Personen mischt? die da macht, daß ich mir dieses Mitleid ersparen zu können wünschte? Das wünsche ich mir bei dem tragischen Mitleid doch sonst nicht; ich verweile gern dabei und danke dem Dichter für eine so süße Qual.

Aristoteles hat es wohl gesagt, und das wird es ganz gewiß sein! Er spricht von einem μιαρόν, von einem „Gräßlichen", das sich bei dem Unglücke ganz guter, ganz unschuldiger Personen finde. Und sind nicht die Königin, Elisabeth, die Prinzen vollkommen solche Personen? Was haben sie gethan? wodurch haben sie es sich zugezogen, daß sie in den Klauen dieser Bestie sind? Ist es ihre Schuld, daß sie ein näheres Recht auf den Thron haben als er? Besonders die kleinen wimmernden Schlachtopfer, die noch kaum rechts und links unterscheiden können! Wer wird leugnen, daß sie unsern ganzen Jammer verdienen? Aber ist dieser Jammer, der mich mit Schaudern an die Schicksale der Menschen denken läßt, dem Murren wider die Vorsehung sich zugesellt und Verzweiflung von weiten nachschleicht, ist dieser Jammer — ich will nicht fragen, Mitleid? — Er heiße, wie er wolle — Aber ist er das, was eine nachahmende Kunst erwecken sollte?

Man sage nicht: erweckt ihn doch die Geschichte, gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. — Das wirklich geschehen ist? Es sei; so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und

Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstößt, derenwegen wir die Befriedigung nicht in seinem Plane finden, sondern sie außer ihm in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein; sollte uns an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen; und er vergißt diese seine edelste Bestimmung so sehr, daß er die unbegreiflichen Wege der Vorsicht mit in seinen kleinen Zirkel flicht und geflissentlich unsern Schauder darüber erregt? — O, verschont uns damit, ihr, die ihr unser Herz in eurer Gewalt habt! Wozu diese traurige Empfindung? Uns Unterwerfung zu lehren? Diese kann uns nur die kalte Vernunft lehren; und wenn die Lehre der Vernunft in uns bekleiben soll, wenn wir bei unserer Unterwerfung noch Vertrauen und fröhlichen Mut behalten sollen, so ist es höchst nötig, daß wir an die verwirrenden Beispiele solcher unverdienten schrecklichen Verhängnisse so wenig als möglich erinnert werden. Weg mit ihnen von der Bühne! Weg, wenn es sein könnte, aus allen Büchern mit ihnen!

Wenn nun aber der Personen des „Richard“ keine einzige die erforderlichen Eigenschaften hat, die sie haben müßten, falls er wirklich das sein sollte, was er heißt: wodurch ist er gleichwohl ein so interessantes Stück geworden, wofür ihn unser Publikum hält? Wenn er nicht Mitleid und Furcht erregt, was ist denn seine Wirkung? Wirkung muß er doch haben und hat sie. Und wenn er Wirkung hat, ist es nicht gleichviel, ob er diese oder ob er jene hat? Wenn er die Zuschauer beschäftigt, wenn er sie vergnügt, was will man denn mehr? Müssen sie denn notwendig nur nach den Regeln des Aristoteles beschäftigt und vergnügt werden?

Das klingt so unrecht nicht; aber es ist darauf zu antworten. Überhaupt, wenn „Richard“ schon keine Tragödie wäre, so bleibt er doch ein dramatisches Gedicht; wenn ihm schon die Schönheiten der Tragödie mangelten, so könnte er doch sonst

Schönheiten haben: Poesie des Ausdrucks, Bilder, Tiraden, kühne Gesinnungen, einen feurigen, hinreißenden Dialog, glückliche Veranlassungen für den Akteur, den ganzen Umfang seiner Stimme mit den mannigfaltigsten Abwechselungen zu durchlaufen, seine ganze Stärke in der Pantomime zu zeigen &c.

Von diesen Schönheiten hat „Richard" viele und hat auch noch andere, die den eigentlichen Schönheiten der Tragödie näher kommen.

Richard ist ein abscheulicher Bösewicht; aber auch die Beschäftigung unsers Abscheues ist nicht ganz ohne Vergnügen, besonders in der Nachahmung.

Auch das Ungeheure in den Verbrechen partizipiert von den Empfindungen, welche Größe und Kühnheit in uns erwecken.

Alles, was Richard thut, ist Greuel; aber all diese Greuel geschehen in Absicht auf etwas; Richard hat einen Plan, und überall, wo wir einen Plan wahrnehmen, wird unsere Neugierde rege; wir warten gern mit ab, ob er ausgeführt wird werden, und wie er es wird werden; wir lieben das Zweckmäßige so sehr, daß es uns auch unabhängig von der Moralität des Zweckes Vergnügen gewährt.

Wir wollten, daß Richard seinen Zweck erreichte, und wir wollten, daß er ihn auch nicht erreichte. Das Erreichen erspart uns das Mißvergnügen über ganz vergebens angewandte Mittel; wenn er ihn nicht erreicht, so ist so viel Blut völlig umsonst vergossen worden; da es einmal vergossen ist, möchten wir es nicht gern auch noch bloß vor Langerweile vergossen finden. Hinwiederum wäre dieses Erreichen das Frohlocken der Bosheit; nichts hören wir ungerner; die Absicht interessierte uns als zu erreichende Absicht; wenn sie aber nun erreicht wäre, würden wir nichts als das Abscheuliche derselben erblicken, würden wir wünschen, daß sie nicht erreicht wäre; diesen Wunsch sehen wir voraus, und uns schaudert vor der Erreichung.

Die guten Personen des Stücks lieben wir; eine so zärtliche, feurige Mutter, Geschwister, die so ganz eines in dem andern leben, diese Gegenstände gefallen immer, erregen immer die süßesten sympathetischen Empfindungen, wir mögen

sie finden, wo wir wollen. Sie ganz ohne Schuld leiden zu sehen, ist zwar herbe, ist zwar für unsere Ruhe, zu unserer Besserung kein sehr ersprießliches Gefühl, aber es ist doch immer Gefühl.

Und sonach beschäftigt uns das Stück durchaus und vergnügt durch diese Beschäftigung unserer Seelenkräfte. Das ist wahr; nur die Folge ist nicht wahr, die man daraus zu ziehen meint, nämlich, daß wir also damit zufrieden sein können.

Ein Dichter kann viel gethan und doch noch nichts damit verthan haben. Nicht genug, daß sein Werk Wirkungen auf uns hat; es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen; es muß diese vornehmlich haben, und alle andere können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen, besonders wenn die Gattung von der Wichtigkeit und Schwierigkeit und Kostbarkeit ist, daß alle Mühe und aller Aufwand vergebens wäre, wenn sie weiter nichts als solche Wirkungen hervorbringen wollte, die durch eine leichtere und weniger Anstalten erfordernde Gattung ebensowohl zu erhalten wären. Ein Bund Stroh aufzuheben, muß man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, muß ich nicht mit einer Mine sprengen wollen; ich muß keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen.

Achtzigstes Stück.

Den 5. Februar 1768.

Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form; wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen, wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?

Die dramatische Form ist die einzige, in welcher sich Mitleid und Furcht erregen läßt; wenigstens können in keiner andern Form diese Leidenschaften auf einen so hohen Grad er=

regt werden, und gleichwohl will man lieber alle andere darin erregen als diese; gleichwohl will man sie lieber zu allem andern brauchen als zu dem, wozu sie so vorzüglich geschickt ist.

Das Publikum nimmt vorlieb. — Das ist gut, und auch nicht gut. Denn man sehnt sich nicht sehr nach der Tafel, an der man immer vorlieb nehmen muß.

Es ist bekannt, wie erpicht das griechische und römische Volk auf die Schauspiele waren, besonders jenes auf das tragische. Wie gleichgültig, wie kalt ist dagegen unser Volk für das Theater! Woher diese Verschiedenheit, wenn sie nicht daher kömmt, daß die Griechen vor ihrer Bühne sich mit so starken, so außerordentlichen Empfindungen begeistert fühlten, daß sie den Augenblick nicht erwarten konnten, sie abermals und abermals zu haben; dahingegen wir uns vor unserer Bühne so schwacher Eindrücke bewußt sind, daß wir es selten der Zeit und des Geldes wert halten, sie uns zu verschaffen? Wir gehen, fast alle, fast immer, aus Neugierde, aus Mode, aus Langerweile, aus Gesellschaft, aus Begierde, zu begaffen und begafft zu werden, ins Theater, und nur wenige, und diese wenige nur sparsam, aus anderer Absicht.

Ich sage, wir, unser Volk, unsere Bühne; ich meine aber nicht bloß uns Deutsche. Wir Deutsche bekennen es treuherzig genug, daß wir noch kein Theater haben. Was viele von unsern Kunstrichtern, die in dieses Bekenntnis mit einstimmen und große Verehrer des französischen Theaters sind, dabei denken, das kann ich so eigentlich nicht wissen. Aber ich weiß wohl, was ich dabei denke. Ich denke nämlich dabei, daß nicht allein wir Deutsche, sondern daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja, das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben.

Kein tragisches gewiß nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt! — Man höre einen Franzosen selbst davon schrechen.

„Bei den hervorstechenden Schönheiten unsers Theaters“, sagt der Herr von Voltaire, „fand sich ein verborgner Fehler

den man nicht bemerkt hatte, weil das Publikum von selbst keine höhere Ideen haben konnte, als ihm die großen Meister durch ihre Muster beibrachten. Der einzige Saint-Evremond hat diesen Fehler aufgemutzt; er sagt nämlich, daß unsere Stücke nicht Eindruck genug machten, daß das, was Mitleid erwecken solle, aufs höchste Zärtlichkeit errege, daß Rührung die Stelle der Erschütterung und Erstaunen die Stelle des Schreckens vertrete; kurz, daß unsere Empfindungen nicht tief genug gingen. Es ist nicht zu leugnen, Saint-Evremond hat mit dem Finger gerade auf die heimliche Wunde des französischen Theaters getroffen. Man sage immerhin, daß Saint-Evremond der Verfasser der elenden Komödie ‚Sir Politik Wouldbe' und noch einer andern ebenso elenden, ‚Die Opern' genannt, ist; daß seine kleinen gesellschaftlichen Gedichte das Kahlste und Gemeinste sind, was wir in dieser Gattung haben, daß er nichts als ein Phrasesdrechsler war: man kann keinen Funken Genie haben und gleichwohl viel Witz und Geschmack besitzen. Sein Geschmack aber war unstreitig sehr fein, da er die Ursache, warum die meisten von unsern Stücken so matt und kalt sind, so genau traf. Es hat uns immer an einem Grade von Wärme gefehlt; das andere hatten wir alles."

Das ist: wir hatten alles, nur nicht das, was wir haben sollten; unsere Tragödien waren vortrefflich, nur daß es keine Tragödien waren. Und woher kam es, daß sie das nicht waren?

„Diese Kälte aber", fährt er fort, „diese einförmige Mattigkeit entsprang zum Teil von dem kleinen Geiste der Galanterie, der damals unter unsern Hofleuten und Damen so herrschte und die Tragödie in eine Folge von verliebten Gesprächen verwandelte, nach dem Geschmacke des ‚Cyrus' und der ‚Clelie'. Was für Stücke sich hiervon noch etwa ausnahmen, die bestanden aus langen politischen Räsonnements, dergleichen den ‚Sertorius' so verdorben, den ‚Otho' so kalt und den ‚Surena' und ‚Attila' so elend gemacht haben. Noch fand sich aber auch eine andere Ursache, die das hohe Pathetische von unserer Szene zurückhielt und die Handlung wirklich tragisch zu machen verhinderte, und diese war das enge, schlechte

Theater mit seinen armseligen Verzierungen. — Was ließ sich auf einem paar Dutzend Brettern, die noch dazu mit Zuschauern angefüllt waren, machen? Mit welchem Pomp, mit welchen Zurüstungen konnte man da die Augen der Zuschauer bestechen, fesseln, täuschen? Welche große tragische Aktion ließ sich da aufführen? Welche Freiheit konnte die Einbildungskraft des Dichters da haben? Die Stücke mußten aus langen Erzählungen bestehen, und so wurden sie mehr Gespräche als Spiele. Jeder Akteur wollte in einer langen Monologe glänzen, und ein Stück, das dergleichen nicht hatte, ward verworfen. — Bei dieser Form fiel alle theatralische Handlung weg, fielen alle die großen Ausdrücke der Leidenschaften, alle die kräftigen Gemälde der menschlichen Unglücksfälle, alle die schrecklichen, bis in das Innerste der Seele dringenden Züge weg; man rührte das Herz nur kaum, anstatt es zu zerreißen."

Mit der ersten Ursache hat es seine gute Richtigkeit. Galanterie und Politik läßt immer kalt; und noch ist es keinem Dichter in der Welt gelungen, die Erregung des Mitleids und der Furcht damit zu verbinden. Jene lassen uns nichts als den Fat oder den Schulmeister hören, und diese fordern, daß wir nichts als den Menschen hören sollen.

Aber die zweite Ursache? — Sollte es möglich sein, daß der Mangel eines geräumlichen Theaters und guter Verzierungen einen solchen Einfluß auf das Genie der Dichter gehabt hätte? Ist es wahr, daß jede tragische Handlung Pomp und Zurüstungen erfordert? Oder sollte der Dichter nicht vielmehr sein Stück so einrichten, daß es auch ohne diese Dinge seine völlige Wirkung hervorbrächte?

Nach dem Aristoteles sollte er es allerdings. „Furcht und Mitleid", sagt der Philosoph, „läßt sich zwar durchs Gesicht erregen; es kann aber auch aus der Verknüpfung der Begebenheiten selbst entspringen, welches letztere vorzüglicher und die Weise des bessern Dichters ist. Denn die Fabel muß so eingerichtet sein, daß sie, auch ungesehen, den, der den Verlauf ihrer Begebenheiten bloß anhört, zu Mitleid und Furcht über diese Begebenheiten bringt, so wie die Fabel des Ödip, die man

nur anhören darf, um dazu gebracht zu werden. Diese Absicht aber durch das Gesicht erreichen wollen, erfordert weniger Kunst und ist deren Sache, welche die Vorstellung des Stücks übernommen."

Wie entbehrlich überhaupt die theatralischen Verzierungen sind, davon will man mit den Stücken des Shakespeare eine sonderbare Erfahrung gehabt haben. Welche Stücke brauchten wegen ihrer beständigen Unterbrechung und Veränderung des Orts des Beistandes der Szenen und der ganzen Kunst des Dekorateurs wohl mehr als eben diese? Gleichwohl war eine Zeit, wo die Bühnen, auf welchen sie gespielt wurden, aus nichts bestanden als aus einem Vorhang von schlechtem groben Zeuge, der, wenn er aufgezogen war, die bloßen blanken, höchstens mit Matten oder Tapeten behangenen Wände zeigte; da war nichts als die Einbildung, was dem Verständnis des Zuschauers und der Ausführung des Spielers zu Hilfe kommen konnte; und demungeachtet, sagt man, waren damals die Stücke des Shakespeare ohne alle Szenen verständlicher, als sie es hernach mit denselben gewesen sind[1].

Wenn sich also der Dichter um die Verzierung gar nicht zu bekümmern hat; wenn die Verzierung, auch wo sie nötig scheint, ohne besondern Nachteil seines Stücks wegbleiben kann: warum sollte es an dem engen, schlechten Theater gelegen haben, daß uns die französischen Dichter keine rührendere Stücke geliefert? Nicht doch; es lag an ihnen selbst.

Und das beweist die Erfahrung. Denn nun haben ja die

---

[1] (Cibber's Lives of the Poets of G. B. and Ir. Vol. II. p. 78. 79.) — Some have insinuated, that fine scenes proved the ruin of acting.— In the reign of Charles I. there was nothing more than a curtain of very coarse stuff, upon the drawing up of which, the stage appeared either with bare walls on the sides, coarsly matted, or covered with tapestry; so that for the place originally represented, and all the successive changes, in which the poets of those times freely indulged themselves, there was nothing to help the spectator's understanding, or to assist the actor's performance, but bare imagination. — The spirit and judgement of the actors supplied all deficiencies, and made as some would insinuate, plays more intelligible without scenes, than they afterwards were with them.

Franzosen eine schönere, geräumlichere Bühne; keine Zuschauer werden mehr darauf geduldet; die Kulissen sind leer; der Dekorateur hat freies Feld; er malt und baut dem Poeten alles, was dieser von ihm verlangt; aber wo sind sie denn, die wärmern Stücke, die sie seitdem erhalten haben? Schmeichelt sich der Herr von Voltaire, daß seine „Semiramis“ ein solches Stück ist? Da ist Pomp und Verzierung genug, ein Gespenst oben darein; und doch kenne ich nichts Kälteres als seine „Semiramis“.

Einundachtzigstes Stück.

Den 9. Februar 1768.

Will ich denn nun aber damit sagen, daß kein Franzose fähig sei, ein wirklich rührendes tragisches Werk zu machen? daß der volatile Geist der Nation einer solchen Arbeit nicht gewachsen sei? — Ich würde mich schämen, wenn mir das nur eingekommen wäre. Deutschland hat sich noch durch keinen Bouhours lächerlich gemacht. Und ich für mein Teil hätte nun gleich die wenigste Anlage dazu. Denn ich bin sehr überzeugt, daß kein Volk in der Welt irgend eine Gabe des Geistes vorzüglich vor andern Völkern erhalten habe. Man sagt zwar: der tiefsinnige Engländer, der witzige Franzose. Aber wer hat denn die Teilung gemacht? Die Natur gewiß nicht, die alles unter alle gleich verteilt. Es gibt ebensoviel witzige Engländer als witzige Franzosen und ebensoviel tiefsinnige Franzosen als tiefsinnige Engländer; der Praß von dem Volke aber ist keines von beiden.

Was will ich denn? Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? — Dazu hätte sich der Herr von Voltaire selbst besser kennen müssen, wenn er es hätte treffen wollen.

Ich meine: sie haben es noch nicht, weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie

nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit.

Es geht mit den Nationen wie mit einzeln Menschen. — Gottsched (man wird leicht begreifen, wie ich eben hier auf diesen falle) galt in seiner Jugend für einen Dichter, weil man damals den Versmacher von dem Dichter noch nicht zu unterscheiden wußte. Philosophie und Kritik setzten nach und nach diesen Unterschied ins Helle; und wenn Gottsched mit dem Jahrhunderte nur hätte fortgehen wollen, wenn sich seine Einsichten und sein Geschmack nur zugleich mit den Einsichten und dem Geschmacke seines Zeitalters hätten verbreiten und läutern wollen, so hätte er vielleicht wirklich aus dem Versmacher ein Dichter werden können. Aber da er sich schon so oft den größten Dichter hatte nennen hören, da ihn seine Eitelkeit überredet hatte, daß er es sei, so unterblieb jenes. Er konnte unmöglich erlangen, was er schon zu besitzen glaubte; und je älter er ward, desto hartnäckiger und unverschämter ward er, sich in diesem träumerischen Besitze zu behaupten.

Gerade so, dünkt mich, ist es den Franzosen ergangen. Kaum riß Corneille ihr Theater ein wenig aus der Barbarei, so glaubten sie es der Vollkommenheit schon ganz nahe. Racine schien ihnen die letzte Hand angelegt zu haben; und hierauf war gar nicht mehr die Frage (die es zwar auch nie gewesen), ob der tragische Dichter nicht noch pathetischer, noch rührender sein könne als Corneille und Racine, sondern dieses ward für unmöglich angenommen, und alle Beeiferung der nachfolgenden Dichter mußte sich darauf einschränken, dem einen oder dem andern so ähnlich zu werden als möglich. Hundert Jahre haben sie sich selbst und zum Teil ihre Nachbarn mit hintergangen; nun komme einer und sage ihnen das, und höre, was sie antworten!

Von beiden aber ist es Corneille, welcher den meisten Schaden gestiftet und auf ihre tragischen Dichter den verderblichsten Einfluß gehabt hat. Denn Racine hat nur durch seine Muster verführt, Corneille aber durch seine Muster und Lehren zugleich.

Diese letztern besonders, von der ganzen Nation (bis auf einen oder zwei Pedanten, einen Hedelin, einen Dacier, die aber oft selbst nicht wußten, was sie wollten) als Orakelsprüche angenommen, von allen nachherigen Dichtern befolgt, haben — ich getraue mich, es Stück vor Stück zu beweisen — nichts anders als das kahlste, wässrigste, untragischste Zeug hervorbringen können.

Die Regeln des Aristoteles sind alle auf die höchste Wirkung der Tragödie kalkuliert. Was macht aber Corneille damit? Er trägt sie falsch und schielend genug vor; und weil er sie doch noch viel zu strenge findet, so sucht er bei einer nach der andern quelque modération, quelque favorable interprétation, entkräftet und verstümmelt, deutelt und vereitelt eine jede — und warum? pour n'étre pas obligés de condamner beaucoup de poèmes que nous avons vu réussir sur nos théâtres: um nicht viele Gedichte verwerfen zu dürfen, die auf unsern Bühnen Beifall gefunden. Eine schöne Ursache!

Ich will die Hauptpunkte geschwind berühren. Einige davon habe ich schon berührt; ich muß sie aber des Zusammenhanges wegen wiederum mitnehmen.

1) Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen. — Corneille sagt: o ja, aber wie es kömmt; beides zugleich ist eben nicht immer nötig; wir sind auch mit einem zufrieden; jetzt einmal Mitleid ohne Furcht, ein andermal Furcht ohne Mitleid. Denn wo blieb' ich, ich der große Corneille, sonst mit meinem Rodrigue und meiner Chimene? Die guten Kinder erwecken Mitleid, und sehr großes Mitleid; aber Furcht wohl schwerlich. Und wiederum, wo blieb' ich sonst mit meiner Kleopatra, mit meinem Prusias, mit meinem Phokas? Wer kann Mitleid mit diesen Nichtswürdigen haben? Aber Furcht erregen sie doch. — So glaubte Corneille, und die Franzosen glaubten es ihm nach.

2) Aristoteles sagt: die Tragödie soll Mitleid und Furcht erregen; beides, versteht sich, durch eine und eben dieselbe Person. — Corneille sagt: wenn es sich so trifft, recht gut. Aber

absolut notwendig ist es eben nicht; und man kann sich gar wohl auch verschiedener Personen bedienen, diese zwei Empfindungen hervorzubringen, so wie ich in meiner „Rodogune" gethan habe. — Das hat Corneille gethan, und die Franzosen thun es ihm nach.

3) Aristoteles sagt: durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, soll unser Mitleid und unsere Furcht, und was diesen anhängig, gereinigt werden. — Corneille weiß davon gar nichts und bildet sich ein, Aristoteles habe sagen wollen, die Tragödie erwecke unser Mitleid, um unsere Furcht zu erwecken, um durch diese Furcht die Leidenschaften in uns zu reinigen, durch die sich der bemitleidete Gegenstand sein Unglück zugezogen. Ich will von dem Werte dieser Absicht nicht sprechen; genug, daß es nicht die Aristotelische ist, und daß, da Corneille seinen Tragödien eine ganz andere Absicht gab, auch notwendig seine Tragödien selbst ganz andere Werke werden mußten, als die waren, von welchen Aristoteles seine Absicht abstrahiert hatte; es mußten Tragödien werden, welches keine wahren Tragödien waren. Und das sind nicht allein seine, sondern alle französische Tragödien geworden, weil ihre Verfasser alle nicht die Absicht des Aristoteles, sondern die Absicht des Corneille sich vorsetzten. Ich habe schon gesagt, daß Dacier beide Absichten wollte verbunden wissen; aber auch durch diese bloße Verbindung wird die erstere geschwächt, und die Tragödie muß unter ihrer höchsten Wirkung bleiben. Dazu hatte Dacier, wie ich gezeigt, von der erstern nur einen sehr unvollständigen Begriff, und es war kein Wunder, wenn er sich daher einbildete, daß die französischen Tragödien seiner Zeit noch eher die erste als die zweite Absicht erreichten. „Unsere Tragödie", sagt er, „ist zufolge jener noch so ziemlich glücklich, Mitleid und Furcht zu erwecken und zu reinigen. Aber diese gelingt ihr nur sehr selten, die doch gleichwohl die wichtigere ist, und sie reinigt die übrigen Leidenschaften nur sehr wenig, oder, da sie gemeiniglich nichts als Liebesintrigen enthält, wenn sie ja eine davon reinigte, so würde es einzig und allein die Liebe sein, woraus denn klar erhellt, daß ihr Nutzen nur

sehr klein ist[1]". Gerade umgekehrt! Es gibt noch eher französische Tragödien, welche der zweiten, als welche der ersten Absicht ein Genüge leisten. Ich kenne verschiedene französische Stücke, welche die unglücklichen Folgen irgend einer Leidenschaft recht wohl ins Licht setzen, aus denen man viele gute Lehren, diese Leidenschaft betreffend, ziehen kann; aber ich kenne keines, welches mein Mitleid in dem Grade erregte, in welchem die Tragödie es erregen sollte, in welchem ich aus verschiedenen griechischen und englischen Stücken gewiß weiß, daß sie es erregen kann. Verschiedene französische Tragödien sind sehr feine, sehr unterrichtende Werke, die ich alles Lobes wert halte, nur, daß es keine Tragödien sind. Die Verfasser derselben konnten nicht anders als sehr gute Köpfe sein; sie verdienen zum Teil unter den Dichtern keinen geringen Rang; nur daß sie keine tragische Dichter sind, nur daß ihr Corneille und Racine, ihr Crébillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, den Shakespeare zum Shakespeare macht. Diese sind selten mit den wesentlichen Forderungen des Aristoteles im Widerspruch; aber jene desto öfter. Denn nur weiter —

Zweiundachtzigstes Stück.

Den 12. Februar 1768.

4) Aristoteles sagt: man muß keinen ganz guten Mann ohne alle sein Verschulden in der Tragödie unglücklich werden lassen; denn so was sei gräßlich. — „Ganz recht", sagt Cor-

[1] (Poét. d'Arist. Chap. VI. Rem. 8.) Notre Tragédie peut réussir assez dans la première partie, c'est à dire, qu'elle peut exciter et purger la terreur et la compassion. Mais elle parvient rarement à la dernière, qui est pourtant la plus utile, elle purge peu les autres passions, ou comme elle roule ordinairement sur des intrigues d'amour, si elle en purgeoit quelqu'une, ce seroit celle-là seule, et par là il est aisé de voir qu'elle ne fait que peu de fruit

neille; „ein solcher Ausgang erweckt mehr Unwillen und Haß gegen den, welcher das Leiden verursacht, als Mitleid für den, welchen es trifft. Jene Empfindung also, welche nicht die eigentliche Wirkung der Tragödie sein soll, würde, wenn sie nicht sehr fein behandelt wäre, diese ersticken, die doch eigentlich hervorgebracht werden sollte. Der Zuschauer würde mißvergnügt weggehen, weil sich allzuviel Zorn mit dem Mitleiden vermischt, welches ihm gefallen hätte, wenn er es allein mit wegnehmen können." — „Aber" — kömmt Corneille hintennach; denn mit einem Aber muß er nachkommen — „aber wenn diese Ursache wegfällt, wenn es der Dichter so eingerichtet, daß der Tugendhafte, welcher leidet, mehr Mitleid für sich als Widerwillen gegen den erweckt, der ihn leiden läßt, alsdann? — O alsdann", sagt Corneille, „halte ich dafür, darf man sich gar kein Bedenken machen, auch den tugendhaftesten Mann auf dem Theater im Unglücke zu zeigen[1]." — Ich begreife nicht, wie man gegen einen Philosophen so in den Tag hinein schwatzen kann; wie man sich das Ansehen geben kann, ihn zu verstehen, indem man ihn Dinge sagen läßt, an die er nie gedacht hat. „Das gänzlich unverschuldete Unglück eines rechtschaffenen Mannes", sagt Aristoteles, „ist kein Stoff für das Trauerspiel; denn es ist gräßlich." Aus diesem Denn, aus dieser Ursache, macht Corneille ein Insofern, eine bloße Bedingung, unter welcher es tragisch zu sein aufhört. Aristoteles sagt: „Es ist durchaus gräßlich, und eben daher untragisch." Corneille aber sagt: „Es ist untragisch, insofern es gräßlich ist." Dieses Gräßliche findet Aristoteles in dieser Art des Unglückes selbst, Corneille aber setzt es in den Unwillen, den es gegen den Urheber desselben verursacht. Er sieht nicht, oder will nicht sehen, daß jenes Gräßliche ganz etwas anders ist als dieser Unwille; daß, wenn auch dieser ganz wegfällt, jenes doch noch in seinem vollen Maße vorhanden sein kann: genug, daß vors erste mit diesem Quid pro quo verschiedene von seinen Stücken gerechtfertigt scheinen,

---

[1] J'estime qu'il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la scène des hommes très vertueux.

die er so wenig wider die Regeln des Aristoteles will gemacht haben, daß er vielmehr vermessen genug ist, sich einzubilden, es habe dem Aristoteles bloß an dergleichen Stücken gefehlt, um seine Lehre darnach näher einzuschränken und verschiedene Manieren daraus zu abstrahieren, wie demungeachtet das Unglück des ganz rechtschaffenen Mannes ein tragischer Gegenstand werden könne. „En voici", sagt er, „deux ou trois manières, que peut-être Aristote n'a sû prévoir, parce qu'on n'en voyoit pas d'exemples sur les théâtres de son tems." Und von wem sind diese Exempel? Von wem anders als von ihm selbst? Und welches sind jene zwei oder drei Manieren? Wir wollen geschwind sehen. — „Die erste", sagt er, „ist, wenn ein sehr Tugendhafter durch einen sehr Lasterhaften verfolgt wird, der Gefahr aber entkömmt, und so, daß der Lasterhafte sich selbst darin verstrickt, wie es in der ‚Rodogune' und im ‚Heraklius' geschieht, wo es ganz unerträglich würde gewesen sein, wenn in dem ersten Stücke Antiochus und Rodogune, und in dem andern Heraklius, Pulcheria und Martian umgekommen wären, Kleopatra und Phokas aber triumphiert hätten. Das Unglück der erstern erweckt ein Mitleid, welches durch den Abscheu, den wir wider ihre Verfolger haben, nicht erstickt wird, weil man beständig hofft, daß sich irgend ein glücklicher Zufall ereignen werde, der sie nicht unterliegen lasse." Das mag Corneille sonst jemanden weismachen, daß Aristoteles diese Manier nicht gekannt habe! Er hat sie so wohl gekannt, daß er sie, wo nicht gänzlich verworfen, wenigstens mit ausdrücklichen Worten für angemessener der Komödie als Tragödie erklärt hat. Wie war es möglich, daß Corneille dieses vergessen hatte? Aber so geht es allen, die im voraus ihre Sache zu der Sache der Wahrheit machen. Im Grunde gehört diese Manier auch gar nicht zu dem vorhabenden Falle. Denn nach ihr wird der Tugendhafte nicht unglücklich, sondern befindet sich nur auf dem Wege zum Unglücke, welches gar wohl mitleidige Besorgnisse für ihn erregen kann, ohne gräßlich zu sein. — Nun die zweite Manier! „Auch kann es sich zutragen", sagt Corneille, „daß ein sehr tugendhafter Mann verfolgt wird und auf Befehl eines andern

umkömmt, der nicht lasterhaft genug ist, unsern Unwillen allzu sehr zu verdienen, indem er in der Verfolgung, die er wider den Tugendhaften betreibt, mehr Schwachheit als Bosheit zeigt. Wenn Felix seinen Eidam Polyeukt umkommen läßt, so ist es nicht aus wütendem Eifer gegen die Christen, der ihn uns verabscheuungswürdig machen würde, sondern bloß aus kriechender Furchtsamkeit, die sich nicht getraut, ihn in Gegenwart des Severus zu retten, vor dessen Hasse und Rache er in Sorgen steht. Man faßt also wohl einigen Unwillen gegen ihn und mißbilligt sein Verfahren; doch überwiegt dieser Unwille nicht das Mitleid, welches wir für den Polyeukt empfinden, und verhindert auch nicht, daß ihn seine wunderbare Bekehrung zum Schlusse des Stücks nicht völlig wieder mit den Zuhörern aussöhnen sollte." Tragische Stümper, denke ich, hat es wohl zu allen Zeiten und selbst in Athen gegeben. Warum sollte es also dem Aristoteles an einem Stücke von ähnlicher Einrichtung gefehlt haben, um daraus ebenso erleuchtet zu werden als Corneille? Possen! Die furchtsamen, schwanken, unentschlossenen Charaktere wie Felix sind in dergleichen Stücken ein Fehler mehr und machen sie noch oben darein ihrerseits kalt und ekel, ohne sie auf der andern Seite im geringsten weniger gräßlich zu machen. Denn, wie gesagt, das Gräßliche liegt nicht in dem Unwillen oder Abscheu, den sie erwecken, sondern in dem Unglücke selbst, das jene unverschuldet trifft, das sie einmal so unverschuldet trifft als das andere, ihre Verfolger mögen böse oder schwach sein, mögen mit oder ohne Vorsatz ihnen so hart fallen. Der Gedanke ist an und für sich selbst gräßlich, daß es Menschen geben kann, die ohne alle ihr Verschulden unglücklich sind. Die Heiden hätten diesen gräßlichen Gedanken so weit von sich zu entfernen gesucht als möglich, und wir wollten ihn nähren? wir wollten uns an Schauspielen vergnügen, die ihn bestätigen? wir, die Religion und Vernunft überzeugt haben sollte, daß er ebenso unrichtig als gotteslästerlich ist? — Das nämliche würde sicherlich auch gegen die dritte Manier gelten, wenn sie Corneille nicht selbst näher anzugeben vergessen hätte.

5) Auch gegen das, was Aristoteles von der Unschicklichkeit

eines ganz Lasterhaften zum tragischen Helden sagt, als dessen Unglück weder Mitleid noch Furcht erregen könne, bringt Corneille seine Läuterungen bei. Mitleid zwar, gesteht er zu, könne er nicht erregen, aber Furcht allerdings. Denn ob sich schon keiner von den Zuschauern der Laster desselben fähig glaube und folglich auch desselben ganzes Unglück nicht zu befürchten habe, so könne doch ein jeder irgend eine jenen Lastern ähnliche Unvollkommenheit bei sich hegen und durch die Furcht vor den zwar proportionierten, aber doch noch immer unglücklichen Folgen derselben gegen sie auf seiner Hut zu sein lernen. Doch dieses gründet sich auf den falschen Begriff, welchen Corneille von der Furcht und von der Reinigung der in der Tragödie zu erweckenden Leidenschaften hatte, und widerspricht sich selbst. Denn ich habe schon gezeigt, daß die Erregung des Mitleids von der Erregung der Furcht unzertrennlich ist, und daß der Bösewicht, wenn es möglich wäre, daß er unsere Furcht erregen könne, auch notwendig unser Mitleid erregen müßte. Da er aber dieses, wie Corneille selbst zugesteht, nicht kann, so kann er auch jenes nicht und bleibt gänzlich ungeschickt, die Absicht der Tragödie erreichen zu helfen. Ja, Aristoteles hält ihn hierzu noch für ungeschickter als den ganz tugendhaften Mann; denn er will ausdrücklich, falls man den Held aus der mittlern Gattung nicht haben könne, daß man ihn eher besser als schlimmer wählen solle. Die Ursache ist klar: ein Mensch kann sehr gut sein und doch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehliches Unglück stürzt, das uns mit Mitleid und Wehmut erfüllt, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist. — Was Du Bos[1] von dem Gebrauche der lasterhaften Personen in der Tragödie sagt, ist das nicht, was Corneille will. Du Bos will sie nur zu den Nebenrollen erlauben, bloß zu Werkzeugen, die Hauptpersonen weniger schuldig zu machen, bloß zur Abstechung. Corneille aber will das vornehmste Interesse auf sie beruhen lassen, so wie in der „Rodo-

[1] Réflexions cr. T. I. Sect. XV.

gune"; und das ist es eigentlich, was mit der Absicht der Tragödie streitet, und nicht jenes. Du Bos merkt dabei auch sehr richtig an, daß das Unglück dieser subalternen Bösewichter keinen Eindruck auf uns mache. „Kaum", sagt er, „daß man den Tod des Narziß im ‚Britannicus' bemerkt." Aber also sollte sich der Dichter auch schon deswegen ihrer so viel als möglich enthalten. Denn wenn ihr Unglück die Absicht der Tragödie nicht unmittelbar befördert, wenn sie bloße Hülfsmittel sind, durch die sie der Dichter desto besser mit andern Personen zu erreichen sucht, so ist es unstreitig, daß das Stück noch besser sein würde, wenn es die nämliche Wirkung ohne sie hätte. Je simpler eine Maschine ist, je weniger Federn und Räder und Gewichte sie hat, desto vollkommener ist sie.

Dreiundachtzigstes Stück.

Den 16. Februar 1768.

6) Und endlich die Mißdeutung der ersten und wesentlichsten Eigenschaft, welche Aristoteles für die Sitten der tragischen Personen fordert! Sie sollen gut sein, die Sitten. — „Gut?" sagt Corneille. „Wenn gut hier so viel als tugendhaft heißen soll, so wird es mit den meisten alten und neuen Tragödien übel aussehen, in welchen schlechte und lasterhafte, wenigstens mit einer Schwachheit, die nächst der Tugend so recht nicht bestehen kann, behaftete Personen genug vorkommen." Besonders ist ihm für seine Kleopatra in der „Rodogune" bange. Die Güte, welche Aristoteles fordert, will er also durchaus für keine moralische Güte gelten lassen; es muß eine andere Art von Güte sein, die sich mit dem moralisch Bösen ebensowohl verträgt als mit dem moralisch Guten. Gleichwohl meint Aristoteles schlechterdings eine moralische Güte; nur daß ihm tugendhafte Personen und Personen, welche in gewissen Umständen tugendhafte Sitten zeigen, nicht einerlei sind. Kurz, Corneille verbindet eine ganz falsche Idee mit dem Worte Sitten,

und was die Proäresis ist, durch welche allein nach unserm Weltweisen freie Handlungen zu guten oder bösen Sitten werden, hat er gar nicht verstanden. Ich kann mich jetzt nicht in einen weitläufigen Beweis einlassen; er läßt sich nur durch den Zusammenhang, durch die syllogistische Folge aller Ideen des griechischen Kunstrichters einleuchtend genug führen. Ich verspare ihn daher auf eine andere Gelegenheit, da es bei dieser ohnedem nur darauf ankömmt, zu zeigen, was für einen unglücklichen Ausweg Corneille bei Verfehlung des richtigen Weges ergriffen. Dieser Ausweg lief dahin, daß Aristoteles unter der Güte der Sitten den glänzenden und erhabnen Charakter irgend einer tugendhaften oder strafbaren Neigung verstehe, so wie sie der eingeführten Person entweder eigentümlich zukomme oder ihr schicklich beigelegt werden könne: le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit. „Kleopatra in der ‚Rodogune'", sagt er, „ist äußerst böse; da ist kein Meuchelmord, vor dem sie sich scheue, wenn er sie nur auf dem Throne zu erhalten vermag, den sie allem in der Welt vorzieht; so heftig ist ihre Herrschsucht. Aber alle ihre Verbrechen sind mit einer gewissen Größe der Seele verbunden, die so etwas Erhabenes hat, daß man, indem man ihre Handlungen verdammt, doch die Quelle, woraus sie entspringen, bewundern muß. Eben dieses getraue ich mir von dem ‚Lügner' zu sagen. Das Lügen ist unstreitig eine lasterhafte Angewohnheit: allein Dorant bringt seine Lügen mit einer solchen Gegenwart des Geistes, mit so vieler Lebhaftigkeit vor, daß diese Unvollkommenheit ihm ordentlich wohl läßt und die Zuschauer gestehen müssen, daß die Gabe, so zu lügen, ein Laster sei, dessen kein Dummkopf fähig ist." — Wahrlich, einen verderblichern Einfall hätte Corneille nicht haben können! Befolgt ihn in der Ausführung, und es ist um alle Wahrheit, um alle Täuschung, um allen sittlichen Nutzen der Tragödie gethan! Denn die Tugend, die immer bescheiden und einfältig ist, wird durch jenen glänzenden Charakter eitel und romantisch, das Laster aber mit einem Firnis überzogen, der uns

überall blendet, wir mögen es aus einem Gesichtspunkte nehmen, aus welchem wir wollen. Thorheit, bloß durch die unglücklichen Folgen von dem Laster abschrecken wollen, indem man die innere Häßlichkeit desselben verbirgt! Die Folgen sind zufällig, und die Erfahrung lehrt, daß sie ebenso oft glücklich als unglücklich fallen. Dieses bezieht sich auf die Reinigung der Leidenschaften, wie sie Corneille sich dachte. Wie ich sie mir vorstelle, wie sie Aristoteles gelehrt hat, ist sie vollends nicht mit jenem trügerischen Glanze zu verbinden. Die falsche Folie, die so dem Laster untergelegt wird, macht, daß ich Vollkommenheiten erkenne, wo keine sind; macht, daß ich Mitleiden habe, wo ich keines haben sollte. — Zwar hat schon Dacier dieser Erklärung widersprochen, aber aus untriftigern Gründen; und es fehlt nicht viel, daß die, welche er mit dem Pater Le Bossu dafür annimmt, nicht ebenso nachteilig ist, wenigstens den poetischen Vollkommenheiten des Stücks ebenso nachteilig werden kann. Er meint nämlich, „die Sitten sollen gut sein" heiße nichts mehr als: sie sollen gut ausgedrückt sein, qu'elles soient bien marquées. Das ist allerdings eine Regel, die, richtig verstanden, an ihrer Stelle aller Aufmerksamkeit des dramatischen Dichters würdig ist. Aber wenn es die französischen Muster nur nicht bewiesen, daß man „gut ausdrücken" für stark ausdrücken genommen hätte. Man hat den Ausdruck überladen, man hat Druck auf Druck gesetzt, bis aus charakterisierten Personen personifizierte Charaktere, aus lasterhaften oder tugendhaften Menschen hagere Gerippe von Lastern und Tugenden geworden sind.

Hier will ich diese Materie abbrechen. Wer ihr gewachsen ist, mag die Anwendung auf unsern „Richard" selbst machen.

Vom „Herzog Michel", welcher auf den „Richard" folgte, brauche ich wohl nichts zu sagen. Auf welchem Theater wird er nicht gespielt, und wer hat ihn nicht gesehen oder gelesen? Krüger hat indes das wenigste Verdienst darum; denn er ist ganz aus einer Erzählung in den „Bremischen Beiträgen" genommen. Die vielen guten satirischen Züge, die er enthält, gehören jenem Dichter, sowie der ganze Verfolg der Fabel.

Krügern gehört nichts als die dramatische Form. Doch hat wirklich unsere Bühne an Krügern viel verloren. Er hatte Talent zum Niedrig-Komischen, wie seine „Kandidaten" beweisen. Wo er aber rührend und edel sein will, ist er frostig und affektiert. Herr Löwen hat seine Schriften gesammelt, unter welchen man jedoch die „Geistlichen auf dem Lande" vermißt. Dieses war der erste dramatische Versuch, welchen Krüger wagte, als er noch auf dem Grauen Kloster in Berlin studierte

Den neunundvierzigsten Abend (Donnerstags, den 23. Julius) ward das Lustspiel des Herrn von Voltaire: „Die Frau, die recht hat", gespielt und zum Beschlusse des L'Affichard „Ist er von Familie?"[1] wiederholt.

„Die Frau, die recht hat", ist eines von den Stücken, welche der Herr von Voltaire für sein Haustheater gemacht hat. Dafür war es nun auch gut genug. Es ist schon 1758 zu Carouge gespielt worden, aber noch nicht zu Paris, so viel ich weiß. Nicht als ob sie da seit der Zeit keine schlechtern Stücke gespielt hätten; denn dafür haben die Marins und Le Brets wohl gesorgt. Sondern weil — ich weiß selbst nicht. Denn ich wenigstens möchte doch noch lieber einen großen Mann in seinem Schlafrocke und seiner Nachtmütze als einen Stümper in seinem Feierkleide sehen.

Charaktere und Interesse hat das Stück nicht, aber verschiedne Situationen, die komisch genug sind. Zwar ist auch das Komische aus dem allergemeinsten Fache, da es sich auf nichts als aufs Inkognito, auf Verkennungen und Mißverständnisse gründet. Doch die Lacher sind nicht ekel; am wenigsten würden es unsere deutschen Lacher sein, wenn ihnen das Fremde der Sitten und die elende Übersetzung das mot pour rire nur nicht meistens so unverständlich machte.

Den funfzigsten Abend (Freitags, den 24. Julius) ward Gressets „Sidney" wiederholt. Den Beschluß machte: „Der sehende Blinde".

Dieses kleine Stück ist vom Le Grand und auch nicht von

---

[1] S. den 17. Abend, S. 82 f.

ihm. Denn er hat Titel und Intrige und alles einem alten Stücke des de Brosse abgeborgt. Ein Offizier, schon etwas bei Jahren, will eine junge Witwe heiraten, in die er verliebt ist, als er Ordre bekömmt, sich zur Armee zu verfügen. Er verläßt seine Versprochene mit den wechselseitigen Versicherungen der aufrichtigsten Zärtlichkeit. Kaum aber ist er weg, so nimmt die Witwe die Aufwartungen des Sohnes von diesem Offiziere an. Die Tochter desselben macht sich gleichergestalt die Abwesenheit ihres Vaters zu nutze und nimmt einen jungen Menschen, den sie liebt, im Hause auf. Diese doppelte Intrige wird dem Vater gemeldet, der, um sich selbst davon zu überzeugen, ihnen schreiben läßt, daß er sein Gesicht verloren habe. Die List gelingt; er kömmt wieder nach Paris, und mit Hülfe eines Bedienten, der um den Betrug weiß, sieht er alles, was in seinem Hause vorgeht. Die Entwicklung läßt sich erraten; da der Offizier an der Unbeständigkeit der Witwe nicht länger zweifeln kann, so erlaubt er seinem Sohne, sie zu heiraten, und der Tochter gibt er die nämliche Erlaubnis, sich mit ihrem Geliebten zu verbinden. Die Szenen zwischen der Witwe und dem Sohn des Offiziers in Gegenwart des letzten haben viel Komisches; die Witwe versichert, daß ihr der Zufall des Offiziers sehr nahe gehe, daß sie ihn aber darum nicht weniger liebe; und zugleich gibt sie seinem Sohn, ihrem Liebhaber, einen Wink mit den Augen und bezeigt ihm sonst ihre Zärtlichkeit durch Gebärden. Das ist der Inhalt des alten Stücks vom de Brosse[1] und ist auch der Inhalt von dem neuen Stücke des Le Grand. Nur daß in diesem die Intrige mit der Tochter weggeblieben ist, um jene fünf Akte desto leichter in einen zu bringen. Aus dem Vater ist ein Onkel geworden, und was sonst dergleichen kleine Veränderungen mehr sind. Es mag endlich entstanden sein, wie es will: genug, es gefällt sehr. Die Übersetzung ist in Versen und vielleicht eine von den besten, die wir haben; sie ist wenigstens sehr fließend und hat viele drollige Zeilen.

---

[1] Hist. du Th. Fr. Tome VII. p. 226.

Vierundachtzigstes Stück.

Den 19. Februar 1768.

Den einundfunfzigsten Abend (Montags, den 27. Julius) ward „Der Hausvater" des Herrn Diderot aufgeführt.

Da dieses vortreffliche Stück, welches den Franzosen nur so so gefällt, — wenigstens hat es mit Müh' und Not kaum ein- oder zweimal auf dem Pariser Theater erscheinen dürfen, — sich allem Ansehen nach lange, sehr lange — und warum nicht immer? — auf unsern Bühnen erhalten wird; da es auch hier nicht oft genug wird können gespielt werden: so hoffe ich, Raum und Gelegenheit genug zu haben, alles auszukramen, was ich sowohl über das Stück selbst, als über das ganze dramatische System des Verfassers von Zeit zu Zeit angemerkt habe.

Ich hole recht weit aus. — Nicht erst mit dem „Natürlichen Sohne" in den beigefügten Unterredungen, welche zusammen im Jahre 1757 herauskamen, hat Diderot sein Mißvergnügen mit dem Theater seiner Nation geäußert. Bereits verschiedne Jahre vorher ließ er es sich merken, daß er die hohen Begriffe gar nicht davon habe, mit welchen sich seine Landsleute täuschen und Europa sich von ihnen täuschen lassen. Aber er that es in einem Buche, in welchem man freilich dergleichen Dinge nicht sucht, in einem Buche, in welchem der persiflierende Ton so herrscht, daß den meisten Lesern auch das, was guter gesunder Verstand darin ist, nichts als Posse und Höhnerei zu sein scheint. Ohne Zweifel hatte Diderot seine Ursachen, warum er mit seiner Herzensmeinung lieber erst in einem solchen Buche hervorkommen wollte; ein kluger Mann sagt öfters erst mit Lachen, was er hernach im Ernste wiederholen will.

Dieses Buch heißt „Les Bijoux indiscrets", und Diderot will es jetzt durchaus nicht geschrieben haben. Daran thut Diderot auch sehr wohl; aber doch hat er es geschrieben und muß es geschrieben haben, wenn er nicht ein Plagiarius sein will. Auch ist es gewiß, daß nur ein solcher junger Mann dieses Buch schreiben konnte, der sich einmal schämen würde, es geschrieben zu haben.

Es ist ebenso gut, wenn die wenigsten von meinen Lesern dieses Buch kennen. Ich will mich auch wohl hüten, es ihnen weiter bekannt zu machen, als es hier in meinen Kram dient.

Ein Kaiser — was weiß ich, wo und welcher? — hatte mit einem gewissen magischen Ringe gewisse Kleinode so viel häßliches Zeug schwatzen lassen, daß seine Favoritin durchaus nichts mehr davon hören wollte. Sie hätte lieber gar mit ihrem ganzen Geschlechte darüber brechen mögen; wenigstens nahm sie sich auf die ersten vierzehn Tage vor, ihren Umgang einzig auf des Sultans Majestät und ein paar witzige Köpfe einzuschränken. Diese waren Selim und Riccaric; Selim ein Hofmann und Riccaric ein Mitglied der Kaiserlichen Akademie, ein Mann, der das Altertum studiert hatte und ein großer Verehrer desselben war, doch ohne Pedant zu sein. Mit diesen unterhält sich die Favoritin einsmals, und das Gespräch fällt auf den elenden Ton der akademischen Reden, über den sich niemand mehr ereifert als der Sultan selbst, weil es ihn verdrießt, sich nur immer auf Unkosten seines Vaters und seiner Vorfahren darin loben zu hören, und er wohl voraussieht, daß die Akademie ebenso auch seinen Ruhm einmal dem Ruhme seiner Nachfolger aufopfern werde. Selim, als Hofmann, war dem Sultan in allem beigefallen, und so spinnt sich die Unterredung über das Theater an, die ich meinen Lesern hier ganz mitteile.

„Ich glaube, Sie irren sich, mein Herr", antwortete Riccaric dem Selim. „Die Akademie ist noch jetzt das Heiligtum des guten Geschmacks, und ihre schönsten Tage haben weder Weltweise noch Dichter aufzuweisen, denen wir nicht andere aus unserer Zeit entgegensetzen könnten. Unser Theater ward für das erste Theater in ganz Afrika gehalten und wird noch dafür gehalten. Welch ein Werk ist nicht der ‚Tamerlan' des Turigraphe! Es verbindet das Pathetische des Eurisope mit dem Erhabnen des Azophe. Es ist das klare Altertum!"

„Ich habe", sagte die Favoritin, „die erste Vorstellung des ‚Tamerlan' gesehen und gleichfalls den Faden des Stücks sehr

richtig geführt, den Dialog sehr zierlich und das Anständige sehr wohl beobachtet gefunden."

„Welcher Unterschied, Madame", unterbrach sie Riccaric, „zwischen einem Verfasser wie Turigraphe, der sich durch Lesung der Alten genährt, und dem größten Teil unsrer Neuern!"

„Aber diese Neuern", sagte Selim, „die Sie hier so wacker über die Klinge springen lassen, sind doch bei weitem so verächtlich nicht, als Sie vorgeben. Oder wie? finden Sie kein Genie, keine Erfindung, kein Feuer, keine Charaktere, keine Schilderungen, keine Tiraden bei ihnen? Was bekümmere ich mich um Regeln, wenn man mir nur Vergnügen macht? Es sind wahrlich nicht die Bemerkungen des weisen Almudir und des gelehrten Abdaldok, noch die Dichtkunst des scharfsinnigen Facardin, die ich alle nicht gelesen habe, welche es machen, daß ich die Stücke des Aboulcazem, des Muhardar, des Albaboukre und so vieler andren Sarazenen bewundre! Gibt es denn auch eine andere Regel als die Nachahmung der Natur? Und haben wir nicht eben die Augen, mit welchen diese sie studierten?"

„Die Natur", antwortete Riccaric, „zeigt sich uns alle Augenblicke in verschiednen Gestalten. Alle sind wahr, aber nicht alle sind gleich schön. Eine gute Wahl darunter zu treffen, das müssen wir aus den Werken lernen, von welchen Sie eben nicht viel zu halten scheinen. Es sind die gesammelten Erfahrungen, welche ihre Verfasser und deren Vorgänger gemacht haben. Man mag ein noch so vortrefflicher Kopf sein, so erlangt man doch nur seine Einsichten eine nach der andern; und ein einzelner Mensch schmeichelt sich vergebens, in dem kurzen Raume seines Lebens alles selbst zu bemerken, was in so vielen Jahrhunderten vor ihm entdeckt worden. Sonst ließe sich behaupten, daß eine Wissenschaft ihren Ursprung, ihren Fortgang und ihre Vollkommenheit einem einzigen Geiste zu verdanken haben könne, welches doch wider alle Erfahrung ist."

„Hieraus, mein Herr", antwortete ihm Selim, „folgt weiter nichts, als daß die Neuern, welche sich alle die Schätze zu nutze machen können, die bis auf ihre Zeit gesammelt worden,

reicher sein müssen als die Alten, oder, wenn Ihnen diese Vergleichung nicht gefällt, daß sie auf den Schultern dieser Kolossen, auf die sie gestiegen, notwendig müssen weiter sehen können als diese selbst. Was ist auch in der That ihre Naturlehre, ihre Astronomie, ihre Schiffskunst, ihre Mechanik, ihre Rechenlehre in Vergleichung mit unsern? Warum sollten wir ihnen also in der Beredsamkeit und Poesie nicht ebensowohl überlegen sein?"

„Selim", versetzte die Sultane, „der Unterschied ist groß, und Riccaric kann Ihnen die Ursachen davon ein andermal erklären. Er mag Ihnen sagen, warum unsere Tragödien schlechter sind als der Alten ihre; aber daß sie es sind, kann ich leicht selbst auf mich nehmen, Ihnen zu beweisen. Ich will Ihnen nicht schuld geben", fuhr sie fort, „daß Sie die Alten nicht gelesen haben. Sie haben sich um zu viele schöne Kenntnisse beworben, als daß Ihnen das Theater der Alten unbekannt sein sollte. Nun setzen Sie gewisse Ideen, die sich auf ihre Gebräuche, auf ihre Sitten, auf ihre Religion beziehen, und die Ihnen nur deswegen anstößig sind, weil sich die Umstände geändert haben, beiseite und sagen Sie mir, ob ihr Stoff nicht immer edel, wohlgewählt und interessant ist? ob sich die Handlung nicht gleichsam von selbst einleitet? ob der simple Dialog dem Natürlichen nicht sehr nahe kömmt? ob die Entwicklungen im geringsten gezwungen sind? ob sich das Interesse wohl teilt, und die Handlung mit Episoden überladen ist? Versetzen Sie sich in Gedanken in die Insel Alindala; untersuchen Sie alles, was da vorging; hören Sie alles, was von dem Augenblicke an, als der junge Ibrahim und der verschlagene Forfanti ans Land stiegen, da gesagt ward; nähern Sie sich der Höhle des unglücklichen Polipsile; verlieren Sie kein Wort von seinen Klagen und sagen Sie mir, ob das geringste vorkömmt, was Sie in der Täuschung stören könnte? Nennen Sie mir ein einziges neueres Stück, welches die nämliche Prüfung aushalten, welches auf den nämlichen Grad der Vollkommenheit Anspruch machen kann, und Sie sollen gewonnen haben."

„Beim Brama!“ rief der Sultan und gähnte; „Madame hat uns da eine vortreffliche akademische Vorlesung gehalten!“

„Ich verstehe die Regeln nicht“, fuhr die Favoritin fort, „und noch weniger die gelehrten Worte, in welchen man sie abgefaßt hat. Aber ich weiß, daß nur das Wahre gefällt und rührt. Ich weiß auch, daß die Vollkommenheit eines Schauspiels in der so genauen Nachahmung einer Handlung besteht, daß der ohne Unterbrechung betrogne Zuschauer bei der Handlung selbst gegenwärtig zu sein glaubt. Findet sich aber in den Tragödien, die Sie uns so rühmen, nur das geringste, was diesem ähnlich sähe?

Fünfundachtzigstes Stück.

Den 23. Februar 1768.

„Wollen Sie den Verlauf darin loben? Er ist meistens so vielfach und verwickelt, daß es ein Wunder sein würde, wenn wirklich so viel Dinge in so kurzer Zeit geschehen wären. Der Untergang oder die Erhaltung eines Reichs, die Heirat einer Prinzessin, der Fall eines Prinzen, alles das geschieht so geschwind, wie man eine Hand umwendet. Kömmt es auf eine Verschwörung an? im ersten Akte wird sie entworfen, im zweiten ist sie beisammen, im dritten werden alle Maßregeln genommen, alle Hindernisse gehoben, und die Verschwornen halten sich fertig; mit nächstem wird es einen Aufstand setzen, wird es zum Treffen kommen, wohl gar zu einer förmlichen Schlacht. Und das alles nennen Sie gut geführt, interessant, warm, wahrscheinlich? Ihnen kann ich nun so etwas am wenigsten vergeben, der Sie wissen, wie viel es oft kostet, die allerelendeste Intrige zu stande zu bringen, und wie viel Zeit bei der kleinsten politischen Angelegenheit auf Einleitungen, auf Besprechungen und Beratschlagungen geht.“

„Es ist wahr, Madame“, antwortete Selim, „unsere Stücke sind ein wenig überladen; aber das ist ein notwendiges Übel;

ohne Hilfe der Episoden würden wir uns vor Frost nicht zu lassen wissen."

„Das ist: um der Nachahmung einer Handlung Feuer und Geist zu geben, muß man die Handlung weder so vorstellen, wie sie ist, noch so, wie sie sein sollte. Kann etwas Lächerlicheres gedacht werden? Schwerlich wohl; es wäre denn etwa dieses, daß man die Geigen ein lebhaftes Stück, eine muntere Sonate spielen läßt, während daß die Zuhörer um den Prinzen bekümmert sein sollen, der auf dem Punkte ist, seine Geliebte, seinen Thron und sein Leben zu verlieren."

„Madame", sagte Mongogul, „Sie haben vollkommen recht; traurige Arien müßte man indes spielen, und ich will Ihnen gleich einige bestellen gehen." Hiermit stand er auf und ging heraus, und Selim, Riccaric und die Favoritin setzten die Unterredung unter sich fort.

„Wenigstens, Madame", erwiderte Selim, „werden Sie nicht leugnen, daß, wenn die Episoden uns aus der Täuschung herausbringen, der Dialog uns wieder hereinsetzt. Ich wüßte nicht, wer das besser verstünde als unsere tragische Dichter."

„Nun, so versteht es durchaus niemand", antwortete Mirzoza. „Das Gesuchte, das Witzige, das Spielende, das darin herrscht, ist tausend und tausend Meilen von der Natur entfernt. Umsonst sucht sich der Verfasser zu verstecken; er entgeht meinen Augen nicht, und ich erblicke ihn unaufhörlich hinter seinen Personen. Cinna, Sertorius, Maximus, Ämilia sind alle Augenblicke das Sprachrohr des Corneille. So spricht man bei unsern alten Sarazenen nicht miteinander. Herr Riccaric kann Ihnen, wenn Sie wollen, einige Stellen daraus übersetzen, und Sie werden die bloße Natur hören, die sich durch den Mund derselben ausdrückt. Ich möchte gar zu gern zu den Neuern sagen: Meine Herren, anstatt daß ihr euern Personen bei aller Gelegenheit Witz gebt, so sucht sie doch lieber in Umstände zu setzen, die ihnen welchen geben."

„Nach dem zu urteilen, was Madame von dem Verlaufe und dem Dialoge unserer dramatischen Stücke gesagt hat, scheint

es wohl nicht", sagte Selim, „daß sie den Entwicklungen wird Gnade widerfahren lassen."

„Nein, gewiß nicht", versetzte die Favoritin; „es gibt hundert schlechte für eine gute. Die eine ist nicht vorbereitet; die andere ereignet sich durch ein Wunder. Weiß der Verfasser nicht, was er mit einer Person, die er von Szene zu Szene ganze fünf Akte durchgeschleppt hat, anfangen soll: geschwind fertigt er sie mit einem guten Dolchstoße ab; die ganze Welt fängt an zu weinen, und ich, ich lache, als ob ich toll wäre. Hernach, hat man wohl jemals so gesprochen, wie wir deklamieren? Pflegen die Prinzen und Könige wohl anders zu gehen als sonst ein Mensch, der gut geht? Gestikulieren sie wohl jemals wie Besessene und Rasende? Und wenn Prinzessinnen sprechen, sprechen sie wohl in einem so heulenden Tone? Man nimmt durchgängig an, daß wir die Tragödie zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben; und ich meinesteils halte es fast für erwiesen, daß von allen Gattungen der Litteratur, auf die sich die Afrikaner in den letzten Jahrhunderten gelegt haben, gerade diese die unvollkommenste geblieben ist."

Eben hier war die Favoritin mit ihrem Ausfalle gegen unsere theatralische Werke, als Mongogul wieder hereinkam. „Madame", sagte er, „Sie werden mir einen Gefallen erweisen, wenn Sie fortfahren. Sie sehen, ich verstehe mich darauf, eine Dichtkunst abzukürzen, wenn ich sie zu lang finde."

„Lassen Sie uns" fuhr die Favoritin fort, „einmal annehmen, es käme einer ganz frisch aus Angote, der in seinem Leben von keinem Schauspiele etwas gehört hätte, dem es aber weder an Verstande noch an Welt fehle, der ungefähr wisse, was an einem Hofe vorgehe, der mit den Anschlägen der Höflinge, mit der Eifersucht der Minister, mit den Hetzereien der Weiber nicht ganz unbekannt wäre, und zu dem ich im Vertrauen sagte: ‚Mein Freund, es äußern sich in dem Seraglio schreckliche Bewegungen. Der Fürst, der mit seinem Sohne mißvergnügt ist, weil er ihn im Verdacht hat, daß er die Manimonbande liebt, ist ein Mann, den ich für fähig halte, an

beiden die grausamste Rache zu üben. Diese Sache muß allem Ansehen nach sehr traurige Folgen haben. Wenn Sie wollen, so will ich machen, daß Sie von allem, was vorgeht, Zeuge sein können.' Er nimmt mein Anerbieten an, und ich führe ihn in eine mit Gitterwerk vermachte Loge, aus der er das Theater sieht, welches er für den Palast des Sultans hält. Glauben Sie wohl, daß trotz alles Ernstes, in dem ich mich zu erhalten bemühte, die Täuschung dieses Fremden einen Augenblick dauern könnte? Müssen Sie nicht vielmehr gestehen, daß er bei dem steifen Gange der Akteurs, bei ihrer wunderlichen Tracht, bei ihren ausschweifenden Gebärden, bei dem seltsamen Nachdrucke ihrer gereimten, abgemessenen Sprache, bei tausend andern Ungereimtheiten, die ihm auffallen würden, gleich in der ersten Szene mir ins Gesicht lachen und gerade heraus sagen würde, daß ich ihn entweder zum besten haben wollte, oder daß der Fürst mitsamt seinem Hofe nicht wohl bei Sinnen sein müßten."

„Ich bekenne", sagte Selim, „daß mich dieser angenommene Fall verlegen macht; aber könnte man Ihnen nicht zu bedenken geben, daß wir in das Schauspiel gehen mit der Überzeugung, der Nachahmung einer Handlung, nicht aber der Handlung selbst beizuwohnen?"

„Und sollte denn diese Überzeugung verwehren", erwiderte Mirzoza, „die Handlung auf die allernatürlichste Art vorzustellen?"

Hier kömmt das Gespräch nach und nach auf andere Dinge, die uns nichts angehen. Wir wenden uns also wieder, zu sehen, was wir gelesen haben. Den klaren, lautern Diderot! Aber alle diese Wahrheiten waren damals in den Wind gesagt. Sie erregten eher keine Empfindung in dem französischen Publico, als bis sie mit allem didaktischen Ernste wiederholt und mit Proben begleitet wurden, in welchen sich der Verfasser von einigen der gerügten Mängel zu entfernen und den Weg der Natur und Täuschung besser einzuschlagen bemüht hatte. Nun weckte der Neid die Kritik. Nun war es klar, warum Diderot das Theater seiner Nation auf dem Gipfel der Voll-

kommenheit nicht sah, auf dem wir es durchaus glauben sollen, warum er so viel Fehler in den gepriesenen Meisterstücken desselben fand: bloß und allein, um seinen Stücken Platz zu schaffen. Er mußte die Methode seiner Vorgänger verschrieen haben, weil er empfand, daß in Befolgung der nämlichen Methode er unendlich unter ihnen bleiben würde. Er mußte ein elender Charlatan sein, der allen fremden Theriak verachtet, damit kein Mensch andern als seinen kaufe. Und so fielen die Palissots über seine Stücke her.

Allerdings hatte er ihnen auch in seinem „Natürlichen Sohne" manche Blöße gegeben. Dieser erste Versuch ist bei weitem das nicht, was der „Hausvater" ist. Zu viel Einförmigkeit in den Charakteren, das Romantische in diesen Charakteren selbst, ein steifer, kostbarer Dialog, ein pedantisches Geklingle von neumodisch philosophischen Sentenzen, alles das machte den Tadlern leichtes Spiel. Besonders zog die feierliche Theresia (oder Constantia, wie sie in dem Originale heißt), die so philosophisch selbst auf die Freierei geht, die mit einem Manne, der sie nicht mag, so weise von tugendhaften Kindern spricht, die sie mit ihm zu erzielen gedenkt, die Lacher auf ihre Seite. Auch kann man nicht leugnen, daß die Einkleidung, welche Diderot den beigefügten Unterredungen gab, daß der Ton, den er darin annahm, ein wenig eitel und pompös war, daß verschiedene Anmerkungen als ganz neue Entdeckungen darin vorgetragen wurden, die doch nicht neu und dem Verfasser nicht eigen waren, daß andere Anmerkungen die Gründlichkeit nicht hatten, die sie in dem blendenden Vortrage zu haben schienen.

Sechsundachtzigstes Stück.

Den 26. Februar 1768.

Z. E. Diderot behauptete[1], daß es in der menschlichen Natur aufs höchste nur ein Dutzend wirklich komische Charaktere

[1] S. die Unterredungen hinter dem „Natürlichen Sohne". S. 321. 22. d. Übers.

gäbe, die großer Züge fähig wären, und daß die kleinen Verschiedenheiten unter den menschlichen Charakteren nicht so glücklich bearbeitet werden könnten als die reinen, unvermischten Charaktere. Er schlug daher vor, nicht mehr die Charaktere, sondern die Stände auf die Bühne zu bringen, und wollte die Bearbeitung dieser zu dem besondern Geschäfte der „ernsthaften Komödie" machen. „Bisher", sagt er, „ist in der Komödie der Charakter das Hauptwerk gewesen, und der Stand war nur etwas Zufälliges; nun aber muß der Stand das Hauptwerk und der Charakter das Zufällige werden. Aus dem Charakter zog man die ganze Intrige; man suchte durchgängig die Umstände, in welchen er sich am besten äußert, und verband diese Umstände untereinander. Künftig muß der Stand, müssen die Pflichten, die Vorteile, die Unbequemlichkeiten desselben zur Grundlage des Werks dienen. Diese Quelle scheint mir weit ergiebiger, von weit größerm Umfange, von weit größerm Nutzen als die Quelle der Charaktere. War der Charakter nur ein wenig übertrieben, so konnte der Zuschauer zu sich selbst sagen: das bin ich nicht. Das aber kann er unmöglich leugnen, daß der Stand, den man spielt, sein Stand ist; seine Pflichten kann er unmöglich verkennen. Er muß das, was er hört, notwendig auf sich anwenden."

Was Palissot hierwider erinnert[1], ist nicht ohne Grund. Er leugnet es, daß die Natur so arm an ursprünglichen Charakteren sei, daß sie die komischen Dichter bereits sollten erschöpft haben. Molière sah noch genug neue Charaktere vor sich und glaubte kaum den allerkleinsten Teil von denen behandelt zu haben, die er behandeln könne. Die Stelle, in welcher er verschiedne derselben in der Geschwindigkeit entwirft, ist so merkwürdig als lehrreich, indem sie vermuten läßt, daß der „Misanthrop" schwerlich sein Non plus ultra in dem hohen Komischen dürfte geblieben sein, wenn er länger gelebt hätte[2].

---

[1] Petites Lettres sur de grands Philosophes. Lettr. II.

[2] (Impromptu de Versailles Sc. 2.) Eh! mon pauvre Marquis, nous lui (à Molière) fournirons toujours assez de matière, et nous ne prenons guères le chemin de nous rendre sages par tout ce qu'il

Palissot selbst ist nicht unglücklich, einige neue Charaktere von seiner eigenen Bemerkung beizufügen: den dummen Mäcen mit seinen kriechenden Klienten; den Mann an seiner unrechten Stelle; den Arglistigen, dessen ausgekünstelte Anschläge immer gegen die Einfalt eines treuherzigen Biedermanns scheitern; den Scheinphilosophen; den Sonderling, den Destouches verfehlt habe; den Heuchler mit gesellschaftlichen Tugenden, da der Religionsheuchler ziemlich aus der Mode sei. — Das sind wahrlich nicht gemeine Aussichten, die sich einem Auge, das gut in die Ferne trägt, bis ins Unendliche erweitern. Da ist noch Ernte genug für die wenigen Schnitter, die sich daran wagen dürfen!

Und wenn auch, sagt Palissot, der komischen Charaktere wirklich so wenige, und diese wenigen wirklich alle schon bearbeitet wären, würden die Stände denn dieser Verlegenheit abhelfen? Man wähle einmal einen; z. E. den Stand des Richters. Werde ich ihm denn, dem Richter, nicht einen Charakter geben müssen? Wird er nicht traurig oder lustig, ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch sein müssen? Wird es nicht

---

fait et tout ce qu'il dit. Crois-tu qu'il ait épuisé dans ses Comédies tous les ridicules des hommes, et sans sortir de la Cour, n'a-t-il pas encore vingt caractères de gens, ou il n'a pas touché? N'a-t-il pas, par exemple, ceux qui se font les plus grandes amitiés du monde, et qui, le dos tourné, font galanterie de se déchirer l'un l'autre? N'a-t-il pas ces adulateurs à outrance, ces flatteurs insipides qui n'assaisonnent d'aucun sel les louanges qu'ils donnent, et dont toutes les flatteries ont une douceur fade qui fait mal au coeur à ceux qui les écoutent? N'a-t-il pas ces lâches courtisans de la faveur, ces perfides adorateurs de la fortune, qui vous encensent dans la prospérité, et vous accablent dans la disgrâce? N'a-t-il pas ceux qui sont toujours mécontens de la Cour, ces suivans inutiles, ces incommodes assidus, ces gens, dis-je, qui pour services ne peuvent compter que des importunités, et qui veulent qu'on les récompense d'avoir obsédé le Prince dix ans durant? N'a-t-il pas ceux qui caressent également tout le monde, qui promènent leurs civilités à droite, à gauche, et courent à tous ceux qu'ils voyent avec les mêmes embrassades, et les mêmes protestations d'amitié? — — Va, va, Marquis, Molière aura toujours plus de sujets qu'il n'en voudra, et tout ce qu'il a touché n'est que bagatelle au prix de ce qui reste.

bloß dieser Charakter sein, der ihn aus der Klasse metaphysischer Abstrakte heraushebt und eine wirkliche Person aus ihm macht? Wird nicht folglich die Grundlage der Intrige und die Moral des Stücks wiederum auf dem Charakter beruhen? Wird nicht folglich wiederum der Stand nur das Zufällige sein?

Zwar könnte Diderot hierauf antworten: Freilich muß die Person, welche ich mit dem Stande bekleide, auch ihren individuellen moralischen Charakter haben; aber ich will, daß es ein solcher sein soll, der mit den Pflichten und Verhältnissen des Standes nicht streitet, sondern aufs beste harmoniert. Also wenn diese Person ein Richter ist, so steht es mir nicht frei, ob ich ihn ernsthaft oder leichtsinnig, leutselig oder stürmisch machen will: er muß notwendig ernsthaft und leutselig sein, und jedesmal es in dem Grade sein, den das vorhabende Geschäft erfordert.

Dieses, sage ich, könnte Diderot antworten; aber zugleich hätte er sich einer andern Klippe genähert, nämlich der Klippe der vollkommnen Charaktere. Die Personen seiner Stände würden nie etwas anders thun, als was sie nach Pflicht und Gewissen thun müßten; sie würden handeln, völlig wie es im Buche steht. Erwarten wir das in der Komödie? Können dergleichen Vorstellungen anziehend genug werden? Wird der Nutzen, den wir davon hoffen dürfen, groß genug sein, daß es sich der Mühe verlohnt, eine neue Gattung dafür festzusetzen und für diese eine eigene „Dichtkunst" zu schreiben?

Die Klippe der vollkommenen Charaktere scheint mir Diderot überhaupt nicht genug erkundigt zu haben. In seinen Stücken steuert er ziemlich gerade darauf los, und in seinen kritischen Seekarten findet sich durchaus keine Warnung davor. Vielmehr finden sich Dinge darin, die den Lauf nach ihr hin zu lenken raten. Man erinnere sich nur, was er bei Gelegenheit des Kontrasts unter den Charakteren von den „Brüdern" des Terenz sagt[1]. „Die zwei kontrastierten Väter darin sind mit so gleicher Stärke gezeichnet, daß man dem feinsten Kunst-

[1] In der dram. Dichtkunst hinter dem „Hausvater", S. 358 d. Übers.

richter Trotz bieten kann, die Hauptperson zu nennen; ob es Micio oder ob es Demea sein soll? Fällt er sein Urteil vor dem letzten Auftritte, so dürfte er leicht mit Erstaunen wahrnehmen, daß der, den er ganzer fünf Aufzüge hindurch für einen verständigen Mann gehalten hat, nichts als ein Narr ist, und daß der, den er für einen Narren gehalten hat, wohl gar der verständige Mann sein könnte. Man sollte zu Anfange des fünften Aufzuges dieses Dramas fast sagen, der Verfasser sei durch den beschwerlichen Kontrast gezwungen worden, seinen Zweck fahren zu lassen und das ganze Interesse des Stücks umzukehren. Was ist aber daraus geworden? Dieses, daß man gar nicht mehr weiß, für wen man sich interessieren soll. Vom Anfange her ist man für den Micio gegen den Demea gewesen, und am Ende ist man für keinen von beiden. Beinahe sollte man einen dritten Vater verlangen, der das Mittel zwischen diesen zwei Personen hielte und zeigte, worin sie beide fehlten."

Nicht ich! Ich verbitte mir ihn sehr, diesen dritten Vater; es sei in dem nämlichen Stücke oder auch allein. Welcher Vater glaubt nicht zu wissen, wie ein Vater sein soll? Auf dem rechten Wege dünken wir uns alle; wir verlangen nur, dann und wann vor den Abwegen zu beiden Seiten gewarnt zu werden.

Diderot hat recht: es ist besser, wenn die Charaktere bloß verschieden, als wenn sie kontrastiert sind. Kontrastierte Charaktere sind minder natürlich und vermehren den romantischen Anstrich, an dem es den dramatischen Begebenheiten so schon selten fehlt. Für eine Gesellschaft im gemeinen Leben, wo sich der Kontrast der Charaktere so abstechend zeigt, als ihn der komische Dichter verlangt, werden sich immer tausend finden, wo sie weiter nichts als verschieden sind. Sehr richtig! Aber ist ein Charakter, der sich immer genau in dem graden Gleise hält, das ihm Vernunft und Tugend vorschreiben, nicht eine noch seltenere Erscheinung? Von zwanzig Gesellschaften im gemeinen Leben werden eher zehn sein, in welchen man Väter findet, die bei Erziehung ihrer Kinder völlig entgegen-

gesetzte Wege einschlagen, als eine, die den wahren Vater aufweisen könnte. Und dieser wahre Vater ist noch dazu immer der nämliche, ist nur ein einziger, da der Abweichungen von ihm unendlich sind. Folglich werden die Stücke, die den wahren Vater ins Spiel bringen, nicht allein jedes vor sich unnatürlicher, sondern auch untereinander einförmiger sein, als es die sein können, welche Väter von verschiedenen Grundsätzen einführen. Auch ist es gewiß, daß die Charaktere, welche in ruhigen Gesellschaften bloß verschieden scheinen, sich von selbst kontrastieren, sobald ein streitendes Interesse sie in Bewegung setzt. Ja, es ist natürlich, daß sie sich sodann beeifern, noch weiter voneinander entfernt zu scheinen, als sie wirklich sind. Der Lebhafte wird Feuer und Flamme gegen den, der ihm zu lau sich zu betragen scheint, und der Laue wird kalt wie Eis, um jenem so viel Übereilungen begehen zu lassen, als ihm nur immer nützlich sein können.

Sieben- und achtundachtzigstes Stück.

Den 4. März 1768.

Und so sind andere Anmerkungen des Palissot mehr, wenn nicht ganz richtig, doch auch nicht ganz falsch. Er sieht den Ring, in den er mit seiner Lanze stoßen soll, scharf genug; aber in der Hitze des Ansprengens verrückt die Lanze, und er stößt den Ring gerade vorbei.

So sagt er über den „Natürlichen Sohn" unter andern: „Welch ein seltsamer Titel! der natürliche Sohn! Warum heißt das Stück so? Welchen Einfluß hat die Geburt des Dorval? Was für einen Vorfall veranlaßt sie? Zu welcher Situation gibt sie Gelegenheit? Welche Lücke füllt sie auch nur? Was kann also die Absicht des Verfassers dabei gewesen sein? Ein paar Betrachtungen über das Vorurteil gegen die uneheliche Geburt aufzuwärmen? Welcher vernünftige Mensch weiß denn nicht von selbst, wie ungerecht ein solches Vorurteil ist?"

Wenn Diderot hierauf antwortete: Dieser Umstand war allerdings zur Verwickelung meiner Fabel nötig; ohne ihm würde es weit unwahrscheinlicher gewesen sein, daß Dorval seine Schwester nicht kennt, und seine Schwester von keinem Bruder weiß; es stand mir frei, den Titel davon zu entlehnen, und ich hätte den Titel von noch einem geringern Umstande entlehnen können. — Wenn Diderot dieses antwortete, sag' ich, wäre Palissot nicht ungefähr widerlegt?

Gleichwohl ist der Charakter des natürlichen Sohnes einem ganz andern Einwurfe bloßgestellt, mit welchem Palissot dem Dichter weit schärfer hätte zusetzen können. Diesem nämlich, daß der Umstand der unehelichen Geburt und der daraus erfolgten Verlassenheit und Absonderung, in welcher sich Dorval von allen Menschen so viele Jahre hindurch sah, ein viel zu eigentümlicher und besonderer Umstand ist, gleichwohl auf die Bildung seines Charakters viel zu viel Einfluß gehabt hat, als daß dieser diejenige Allgemeinheit haben könne, welche nach der eignen Lehre des Diderot ein komischer Charakter notwendig haben muß. — Die Gelegenheit reizt mich zu einer Ausschweifung über diese Lehre, und welchem Reize von der Art brauchte ich in einer solchen Schrift zu widerstehen?

„Die komische Gattung", sagt Diderot[1], „hat Arten, und die tragische hat Individua. Ich will mich erklären. Der Held einer Tragödie ist der und der Mensch; es ist Regulus oder Brutus oder Cato und sonst kein anderer. Die vornehmste Person einer Komödie hingegen muß eine große Anzahl von Menschen vorstellen. Gäbe man ihr von ungefähr eine so eigene Physiognomie, daß ihr nur ein einziges Individuum ähnlich wäre, so würde die Komödie wieder in ihre Kindheit zurücktreten. — Terenz scheint mir einmal in diesen Fehler gefallen zu sein. Sein Heautontimorumenos ist ein Vater, der sich über den gewaltsamen Entschluß grämt, zu welchem er seinen Sohn durch übermäßige Strenge gebracht hat, und der sich deswegen nun selbst bestraft, indem er sich in Klei-

[1] Unterred., S. 292 d. Übers.

dung und Speise kümmerlich hält, allen Umgang flieht, sein Gesinde abschafft und das Feld mit eigenen Händen baut. Man kann gar wohl sagen, daß es so einen Vater nicht gibt. Die größte Stadt würde kaum in einem ganzen Jahrhunderte ein Beispiel einer so seltsamen Betrübnis aufzuweisen haben."

Zuerst von der Instanz des Heautontimorumenos. Wenn dieser Charakter wirklich zu tadeln ist, so trifft der Tadel nicht sowohl den Terenz als den Menander. Menander war der Schöpfer desselben, der ihn allem Ansehen nach in seinem Stücke noch eine weit ausführlichere Rolle spielen lassen, als er in der Kopie des Terenz spielt, in der sich seine Sphäre wegen der verdoppelten Intrige wohl sehr einziehen müssen[1].

---

[1] Falls nämlich die 6. Zeile des Prologs:

Duplex quae ex argumento facta est simplici,

von dem Dichter wirklich so geschrieben und nicht anders zu verstehen ist, als die Dacier und nach ihr der neue englische Übersetzer des Terenz, Colman, sie erklären. Terence only meant to say, that he had doubled the characters; instead of one old man, one young gallant, one mistress, as in Menander, he had two old men etc. He therefore adds very properly: novam esse ostendi, — which certainly could not have been implied, had the characters been the same in the Greek poet. Auch schon Adrian Barlandus, ja selbst die alte Glossa interlinealis des Ascensius hatte das duplex nicht anders verstanden: propter senes et juvenes sagt diese; und jener schreibt: nam in hac latina senes duo, adolescentes item duo sunt. Und dennoch will mir diese Auslegung nicht in den Kopf, weil ich gar nicht einsehe, was von dem Stücke übrig bleibt, wenn man die Personen, durch welche Terenz den Alten, den Liebhaber und die Geliebte verdoppelt haben soll, wieder wegnimmt. Mir ist es unbegreiflich, wie Menander diesen Stoff ohne den Chremes und ohne den Clitipho habe behandeln können; beide sind so genau hineingeflochten, daß ich mir weder Verwicklung noch Auflösung ohne sie denken kann. Einer andern Erklärung, durch welche sich Julius Scaliger lächerlich gemacht hat, will ich gar nicht gedenken. Auch die, welche Eugraphius gegeben hat, und die von Faerne angenommen worden, ist ganz unschicklich. In dieser Verlegenheit haben die Kritici bald das duplex, bald das simplici in der Zeile zu verändern gesucht, wozu sie die Handschriften gewissermaßen berechtigten. Einige haben gelesen:

Duplex quae ex argumento facta est duplici.

Andere:

Simplex quae ex argumento facta est duplici.

Aber daß er von Menandern herrührt, dieses allein schon hätte mich wenigstens abgeschreckt, den Terenz desfalls zu verdammen. Das *ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἐμιμήσατο;* ist zwar frostiger als witzig gesagt; doch würde man es wohl überhaupt von einem Dichter gesagt haben, der

---

Was bleibt noch übrig, als daß nun auch einer liest:

Simplex quae ex argumento facta est simplici?

Und in allem Ernste: so möchte ich am liebsten lesen. Man sehe die Stelle im Zusammenhange und überlege meine Gründe.

Ex integra Graeca integram comoediam
Hodie sum acturus Heavtontimorumenon:
Simplex quae ex argumento facta est simplici.

Es ist bekannt, was dem Terenz von seinen neidischen Mitarbeitern am Theater vorgeworfen ward:

Multas contaminasse graecas, dum facit
Paucas latinas —

Er schmelzte nämlich öfters zwei Stücke in eines und machte aus zwei griechischen Komödien eine einzige lateinische. So setzte er seine „Andria" aus der „Andria" und „Perinthia" des Menanders zusammen; seinen „Eunuchus" aus dem „Eunuchus" und dem „Colax" eben dieses Dichters; seine „Brüder" aus den „Brüdern" des nämlichen und einem Stücke des Diphilus. Wegen dieses Vorwurfs rechtfertigt er sich nun in dem Prologe des „Heautontimorumenos". Die Sache selbst gesteht er ein; aber er will damit nichts anders gethan haben, als was andere gute Dichter vor ihm gethan hätten.

— — — Id esse factum hic non negat
Neque se pigere, et deinde factum iri autumat.
Habet bonorum exemplum: quo exemplo sibi
Licere id facere, quod illi fecerunt, putat.

Ich habe es gethan, sagt er, und ich denke, daß ich es noch öfterer thun werde. Das bezog sich aber auf vorige Stücke und nicht auf das gegenwärtige, den „Heautontimorumenos". Denn dieser war nicht aus zwei griechischen Stücken, sondern nur aus einem einzigen gleiches Namens genommen. Und das ist es, glaube ich, was er in der streitigen Zeile sagen will, so wie ich sie zu lesen vorschlage:

Simplex quae ex argumento facta est simplici.

So einfach, will Terenz sagen, als das Stück des Menanders ist, ebenso einfach ist auch mein Stück; ich habe durchaus nichts aus andern Stücken eingeschaltet; es ist, so lang es ist, aus dem griechischen Stücke genommen, und das griechische Stück ist ganz in meinem lateinischen; ich gebe also

Ex integra Graeca integram Comoediam.

Die Bedeutung, die Faerne dem Worte integra in einer alten Glosse gegeben fand, daß es so viel sein sollte als a nullo tacta, ist hier offenbar falsch, weil sie sich nur auf das erste integra, aber keineswegs auf

Charaktere zu schildern im stande wäre, wovon sich in der größten Stadt kaum in einem ganzen Jahrhunderte ein einziges Beispiel zeigt? Zwar in hundert und mehr Stücken könnte ihm auch wohl ein solcher Charakter entfallen sein. Der fruchtbarste Kopf schreibt sich leer; und wenn die Einbildungskraft sich keiner wirklichen Gegenstände der Nachahmung mehr erinnern kann, so komponiert sie deren selbst,

---

das zweite integram schicken würde. — Und so glaube ich, daß sich meine Vermutung und Auslegung wohl hören läßt! Nur wird man sich an die gleich folgende Zeile stoßen:

Novam esse ostendi, et quae esset —

Man wird sagen: wenn Terenz bekennt, daß er das ganze Stück aus einem einzigen Stücke des Menanders genommen habe, wie kann er eben durch dieses Bekenntnis bewiesen zu haben vorgeben, daß sein Stück neu sei, novam esse? — Doch diese Schwierigkeit kann ich sehr leicht heben, und zwar durch eine Erklärung eben dieser Worte, von welcher ich mich zu behaupten getraue, daß sie schlechterdings die einzige wahre ist, ob sie gleich nur mir zugehört, und kein Ausleger, so viel ich weiß, sie nur von weitem vermutet hat. Ich sage nämlich: die Worte

Novam esse ostendi, et quae esset —

beziehen sich keineswegs auf das, was Terenz den Vorredner in dem vorigen sagen lassen; sondern man muß darunter verstehen, apud Aediles; novus aber heißt hier nicht, was aus des Terenz eigenem Kopfe geflossen, sondern bloß, was im Lateinischen noch nicht vorhanden gewesen. Daß mein Stück, will er sagen, ein neues Stück sei, das ist, ein solches Stück, welches noch nie lateinisch erschienen, welches ich selbst aus dem Griechischen übersetzt, das habe ich den Ädilen, die mir es abgekauft, bewiesen. Um mir hierin ohne Bedenken beizufallen, darf man sich nur an den Streit erinnern, welchen er wegen seines „Eunuchus" vor den Ädilen hatte. Diesen hatte er ihnen als ein neues, von ihm aus dem Griechischen übersetztes Stück verkauft: aber sein Widersacher, Lavinius, wollte den Ädilen überreden, daß er es nicht aus dem Griechischen, sondern aus zwei alten Stücken des Nävius und Plautus genommen habe. Freilich hatte der „Eunuchus" mit diesen Stücken vieles gemein; aber doch war die Beschuldigung des Lavinius falsch; denn Terenz hatte nur aus eben der griechischen Quelle geschöpft, aus welcher, ihm unwissend, schon Nävius und Plautus vor ihm geschöpft hatten Also, um dergleichen Verleumdungen bei seinem „Heautontimorumenos" vorzubauen, was war natürlicher, als daß er den Ädilen das griechische Original vorgezeigt und sie wegen des Inhalts unterrichtet hatte? Ja, die Ädilen konnten das leicht selbst von ihm gefodert haben. Und darauf geht das

Novam esse ostendi, et quae esset.

welches denn freilich meistens Karikaturen werden. Dazu will Diderot bemerkt haben, daß schon Horaz, der einen so besonders zärtlichen Geschmack hatte, den Fehler, wovon die Rede ist, eingesehen und im Vorbeigehen, aber fast unmerklich, getadelt habe.

Die Stelle soll die in der zweiten Satire des ersten Buchs sein, wo Horaz zeigen will, daß die Narren aus einer Übertreibung in die andere entgegengesetzte zu fallen pflegen. „Fufidius“, sagt er, „fürchtet, für einen Verschwender gehalten zu werden. Wißt ihr, was er thut? Er leiht monatlich für fünf Prozent und macht sich im voraus bezahlt. Je nötiger der andere das Geld braucht, desto mehr fordert er. Er weiß die Namen aller jungen Leute, die von gutem Hause sind und jetzt in die Welt treten, dabei aber über harte Väter zu klagen haben. Vielleicht aber glaubt ihr, daß dieser Mensch wieder einen Aufwand mache, der seinen Einkünften entspricht? Weit gefehlt! Er ist sein grausamster Feind, und der Vater in der Komödie, der sich wegen der Entweichung seines Sohnes bestraft, kann sich nicht schlechter quälen: non se pejus cruciaverit.“ Dieses schlechter, dieses pejus, will Diderot, soll hier einen doppelten Sinn haben; einmal soll es auf den Fufidius, und einmal auf den Terenz gehen; dergleichen beiläufige Hiebe, meint er, wären dem Charakter des Horaz auch vollkommen gemäß.

Das letzte kann sein, ohne sich auf die vorhabende Stelle anwenden zu lassen. Denn hier, dünkt mich, würde die beiläufige Anspielung dem Hauptverstande nachteilig werden. Fufidius ist kein so großer Narr, wenn es mehr solche Narren gibt. Wenn sich der Vater des Terenz ebenso abgeschmackt peinigte, wenn er ebensowenig Ursache hätte, sich zu peinigen, als Fufidius, so teilt er das Lächerliche mit ihm, und Fufidius ist weniger seltsam und abgeschmackt. Nur alsdann, wenn Fufidius ohne alle Ursache ebenso hart und grausam gegen sich selbst ist, als der Vater des Terenz mit Ursache ist, wenn jener aus schmutzigem Geize thut, was dieser aus Reu' und Betrübnis that, nur alsdann wird uns jener unendlich

lächerlicher und verächtlicher, als mitleidswürdig wir diesen finden.

Und allerdings ist jede große Betrübnis von der Art wie die Betrübnis dieses Vaters: die sich nicht selbst vergißt, die peinigt sich selbst. Es ist wider alle Erfahrung, daß kaum alle hundert Jahre sich ein Beispiel einer solchen Betrübnis finde; vielmehr handelt jede ungefähr ebenso, nur mehr oder weniger, mit dieser oder jener Veränderung. Cicero hatte auf die Natur der Betrübnis genauer gemerkt; er sah daher in dem Betragen des Heautontimorumenos nichts mehr, als was alle Betrübte nicht bloß von dem Affekte hingerissen thun, sondern auch bei kälterm Geblüte fortsetzen zu müssen glauben[1]. Haec omnia recta, vera, debita putantes, faciunt in dolore: maximeque declaratur, hoc quasi officii judicio fieri, quod si qui forte, cum se in luctu esse vellent, aliquid fecerunt humanius, aut si hilarius locuti essent, revocant se rursus ad moestitiam, peccatique se insimulant, quod dolore intermiserint: pueros vero matres et magistri castigare etiam solent, nec verbis solum, sed etiam verberibus, si quid in domestico luctu hilarius ab iis factum est, aut dictum: plorare cogunt. — Quid ille Terentianus ipse se puniens? etc.

Menedemus aber, so heißt der Selbstpeiniger bei dem Terenz, hält sich nicht allein so hart aus Betrübnis; sondern warum er sich auch jeden geringen Aufwand verweigert, ist die Ursache und Absicht vornehmlich dieses: um desto mehr für den abwesenden Sohn zu sparen und dem einmal ein desto gemächlicheres Leben zu versichern, den er jetzt gezwungen, ein so ungemächliches zu ergreifen. Was ist hierin, was nicht hundert Väter thun würden? Meint aber Diderot, daß das Eigene und Seltsame darin bestehe, daß Menedemus selbst hackt, selbst gräbt, selbst ackert, so hat er wohl in der Eil' mehr an unsere neuere als an die alten Sitten gedacht. Ein reicher Vater jetziger Zeit würde das freilich nicht so leicht thun; denn die wenigsten würden es zu thun verstehen. Aber die wohl-

---

[1] Tusc. Quaest., lib. III, c. 27.

habendsten, vornehmsten Römer und Griechen waren mit allen ländlichen Arbeiten bekannter und schämten sich nicht, selbst Hand anzulegen.

Das alles sei vollkommen, wie es Diderot sagt! Der Charakter des Selbstpeinigers sei wegen des allzu Eigentümlichen, wegen dieser ihm fast nur allein zukommenden Falte zu einem komischen Charakter so ungeschickt, als er nur will. Wäre Diderot nicht in eben den Fehler gefallen? Denn was kann eigentümlicher sein als der Charakter seines Dorval? Welcher Charakter kann mehr eine Falte haben, die ihm nur allein zukömmt, als der Charakter dieses natürlichen Sohnes? „Gleich nach meiner Geburt", läßt er ihn von sich selbst sagen, „ward ich an einen Ort verschleudert, der die Grenze zwischen Einöde und Gesellschaft heißen kann; und als ich die Augen aufthat, mich nach den Banden umzusehen, die mich mit den Menschen verknüpften, konnte ich kaum einige Trümmer davon erblicken. Dreißig Jahre lang irrte ich unter ihnen einsam, unbekannt und verabsäumt umher, ohne die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden, noch irgend einen Menschen angetroffen zu haben, der die meinige gesucht hätte." Daß ein natürliches Kind sich vergebens nach seinen Eltern, vergebens nach Personen umsehen kann, mit welchen es die nähern Bande des Bluts verknüpfen, das ist sehr begreiflich; das kann unter zehnen neunen begegnen. Aber daß es ganze dreißig Jahre in der Welt herumirren könne, ohne die Zärtlichkeit irgend eines Menschen empfunden zu haben, ohne irgend einen Menschen angetroffen zu haben, der die seinige gesucht hätte, das, sollte ich fast sagen, ist schlechterdings unmöglich. Oder, wenn es möglich wäre, welche Menge ganz besonderer Umstände müßten von beiden Seiten, von seiten der Welt und von seiten dieses so lange insulierten Wesens zusammengekommen sein, diese traurige Möglichkeit wirklich zu machen? Jahrhunderte auf Jahrhunderte werden verfließen, ehe sie wieder einmal wirklich wird. Wolle der Himmel nicht, daß ich mir je das menschliche Geschlecht anders vorstelle! Lieber wünschte ich sonst, ein Bär geboren zu sein, als ein Mensch. Nein, kein

Mensch kann unter Menschen so lange verlassen sein! Man schleudere ihn hin, wohin man will; wenn er noch unter Menschen fällt, so fällt er unter Wesen, die, ehe er sich umgesehen, wo er ist, auf allen Seiten bereit stehen, sich an ihn anzuketten. Sind es nicht vornehme, so sind es geringe! Sind es nicht glückliche, so sind es unglückliche Menschen! Menschen sind es doch immer. So wie ein Tropfen nur die Fläche des Wassers berühren darf, um von ihm aufgenommen zu werden und ganz in ihm zu verfließen, das Wasser heiße, wie es will, Lache oder Quelle, Strom oder See, Belt oder Ozean.

Gleichwohl soll diese dreißigjährige Einsamkeit unter den Menschen den Charakter des Dorval gebildet haben. Welcher Charakter kann ihm nun ähnlich sehen? Wer kann sich in ihm erkennen? nur zum kleinsten Teil in ihm erkennen?

Eine Ausflucht, finde ich doch, hat sich Diderot auszusparen gesucht. Er sagt in dem Verfolge der angezogenen Stelle: „In der ernsthaften Gattung werden die Charaktere oft ebenso allgemein sein als in der komischen Gattung; sie werden aber allezeit weniger individuell sein als in der tragischen." Er würde sonach antworten: Der Charakter des Dorval ist kein komischer Charakter; er ist ein Charakter, wie ihn das ernsthafte Schauspiel erfordert; wie dieses den Raum zwischen Komödie und Tragödie füllen soll, so müssen auch die Charaktere desselben das Mittel zwischen den komischen und tragischen Charakteren halten; sie brauchen nicht so allgemein zu sein als jene, wenn sie nur nicht so völlig individuell sind als diese; und solcher Art dürfte doch wohl der Charakter des Dorval sein.

Also wären wir glücklich wieder an dem Punkte, von welchem wir ausgingen. Wir wollten untersuchen, ob es wahr sei, daß die Tragödie Individua, die Komödie aber Arten habe; das ist, ob es wahr sei, daß die Personen der Komödie eine große Anzahl von Menschen fassen und zugleich vorstellen müßten, dahingegen der Held der Tragödie nur der und der Mensch, nur Regulus oder Brutus oder Cato sei und sein solle. Ist es wahr, so hat auch das, was Diderot von den Personen der mittlern Gattung sagt, die er die ernsthafte Komödie

nennt, keine Schwierigkeit, und der Charakter seines Dorval wäre so tadelhaft nicht. Ist es aber nicht wahr, so fällt auch dieses von selbst weg, und dem Charakter des natürlichen Sohnes kann aus einer so ungegründeten Einteilung keine Rechtfertigung zufließen.

Neunundachtzigstes Stück.

Den 8. März 1768.

Zuerst muß ich anmerken, daß Diderot seine Assertion ohne allen Beweis gelassen hat. Er muß sie für eine Wahrheit angesehen haben, die kein Mensch in Zweifel ziehen werde, noch könne, die man nur denken dürfe, um ihren Grund zugleich mit zu denken. Und sollte er den wohl gar in den wahren Namen der tragischen Personen gefunden haben? Weil diese Achilles und Alexander und Cato und Augustus heißen, und Achilles, Alexander, Cato, Augustus wirkliche einzelne Personen gewesen sind, sollte er wohl daraus geschlossen haben, daß sonach alles, was der Dichter in der Tragödie sie sprechen und handeln läßt, auch nur diesen einzeln so genannten Personen, und keinem in der Welt zugleich mit, müsse zukommen können? Fast scheint es so.

Aber diesen Irrtum hatte Aristoteles schon vor zweitausend Jahren widerlegt und auf die ihm entgegenstehende Wahrheit den wesentlichen Unterschied zwischen der Geschichte und Poesie sowie den größern Nutzen der letztern vor der erstern gegründet. Auch hat er es auf eine so einleuchtende Art gethan, daß ich nur seine Worte anführen darf, um keine geringe Verwunderung zu erwecken, wie in einer so offenbaren Sache ein Diderot nicht gleicher Meinung mit ihm sein könne.

„Aus diesen also", sagt Aristoteles[1], nachdem er die wesentlichen Eigenschaften der poetischen Fabel festgesetzt, „aus diesen

---

[1] Dichtk., 9. Kapitel.

also erhellt klar, daß des Dichters Werk nicht ist, zu erzählen, was geschehen, sondern zu erzählen, von welcher Beschaffenheit das Geschehene, und was nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit dabei möglich gewesen. Denn Geschichtschreiber und Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene oder ungebundene Rede, indem man die Bücher des Herodotus in gebundene Rede bringen kann, und sie darum doch nichts weniger in gebundener Rede eine Geschichte sein werden, als sie es in ungebundener waren; sondern darin unterscheiden sie sich, daß jener erzählt, was geschehen, dieser aber, von welcher Beschaffenheit das Geschehene gewesen. Daher ist denn auch die Poesie philosophischer und nützlicher als die Geschichte. Denn die Poesie geht mehr auf das Allgemeine, und die Geschichte auf das Besondere. Das Allgemeine aber ist: wie so oder so ein Mann nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit sprechen und handeln würde; als worauf die Dichtkunst bei Erteilung der Namen sieht. Das Besondere hingegen ist, was Alkibiades gethan oder gelitten hat. Bei der Komödie nun hat sich dieses schon ganz offenbar gezeigt; denn wenn die Fabel nach der Wahrscheinlichkeit abgefaßt ist, legt man die etwanigen Namen sonach bei und macht es nicht wie die iambischen Dichter, die bei dem Einzeln bleiben. Bei der Tragödie aber hält man sich an die schon vorhandenen Namen, aus Ursache, weil das Mögliche glaubwürdig ist, und wir nicht möglich glauben, was nie geschehen, dahingegen, was geschehen, offenbar möglich sein muß, weil es nicht geschehen wäre, wenn es nicht möglich wäre. Und doch sind auch in den Tragödien, in einigen nur ein oder zwei bekannte Namen, und die übrigen sind erdichtet; in einigen auch gar keiner, so wie in der ‚Blume' des Agathon. Denn in diesem Stücke sind Handlungen und Namen gleich erdichtet, und doch gefällt es darum nichts weniger."

In dieser Stelle, die ich nach meiner eignen Übersetzung anführe, mit welcher ich so genau bei den Worten geblieben bin als möglich, sind verschiedene Dinge, welche von den Auslegern, die ich noch zu Rate ziehen können, entweder gar nicht oder

falsch verstanden worden. Was davon hier zur Sache gehört, muß ich mitnehmen.

Das ist unwidersprechlich, daß Aristoteles schlechterdings keinen Unterschied zwischen den Personen der Tragödie und Komödie in Ansehung ihrer Allgemeinheit macht. Die einen sowohl als die andern, und selbst die Personen der Epopöe nicht ausgeschlossen, alle Personen der poetischen Nachahmung ohne Unterschied sollen sprechen und handeln, nicht wie es ihnen einzig und allein zukommen könnte, sondern so, wie ein jeder von ihrer Beschaffenheit in den nämlichen Umständen sprechen oder handeln würde und müßte. In diesem *καθόλον*, in dieser Allgemeinheit liegt allein der Grund, warum die Poesie philosophischer und folglich lehrreicher ist als die Geschichte; und wenn es wahr ist, daß derjenige komische Dichter, welcher seinen Personen so eigene Physiognomien geben wollte, daß ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komödie, wie Diderot sagt, wiederum in ihre Kindheit zurücksetzen und in Satire verkehren würde; so ist es auch ebenso wahr, daß derjenige tragische Dichter, welcher nur den und den Menschen, nur den Cäsar, nur den Cato, nach allen den Eigentümlichkeiten, die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie alle diese Eigentümlichkeiten mit dem Charakter des Cäsar und Cato zusammengehangen, der ihnen mit mehrern kann gemein sein, daß, sage ich, dieser die Tragödie entkräften und zur Geschichte erniedrigen würde.

Aber Aristoteles sagt auch, daß die Poesie auf dieses Allgemeine der Personen mit den Namen, die sie ihnen erteile, ziele (*οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη*), welches sich besonders bei der Komödie deutlich gezeigt habe. Und dieses ist es, was die Ausleger dem Aristoteles nachzusagen sich begnügt, im geringsten aber nicht erläutert haben. Wohl aber haben verschiedene sich so darüber ausgedrückt, daß man klar sieht, sie müssen entweder nichts oder etwas ganz Falsches dabei gedacht haben. Die Frage ist: wie sieht die Poesie, wenn sie ihren Personen Namen erteilt, auf das Allgemeine dieser

Personen? und wie ist diese ihre Rücksicht auf das Allgemeine der Person, besonders bei der Komödie, schon längst sichtbar gewesen?

Die Worte: *ἔστι δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖ ἄττα συμβαίνει λέγειν, ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς, ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη* übersetzt Dacier: une chose générale, c'est ce que tout homme d'un tel ou d'un tel caractère, a dû dire, ou faire vraisemblablement ou nécessairement, ce qui est le but de la Poésie lors même, qu'elle impose les noms à ses personnages. Vollkommen so übersetzt sie auch Herr Curtius: „Das Allgemeine ist, was einer vermöge eines gewissen Charakters nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit redet oder thut. Dieses Allgemeine ist der Endzweck der Dichtkunst, auch wenn sie den Personen besondere Namen beilegt." Auch in ihrer Anmerkung über diese Worte stehen beide für einen Mann; der eine sagt vollkommen eben das, was der andere sagt. Sie erklären beide, was das Allgemeine ist; sie sagen beide, daß dieses Allgemeine die Absicht der Poesie sei; aber wie die Poesie bei Erteilung der Namen auf dieses Allgemeine sieht, davon sagt keiner ein Wort. Vielmehr zeigt der Franzose durch sein lors même sowie der Deutsche durch sein auch wenn offenbar, daß sie nichts davon zu sagen gewußt, ja daß sie gar nicht einmal verstanden, was Aristoteles sagen wollen. Denn dieses lors même, dieses auch wenn heißt bei ihnen nichts mehr als ob schon; und sie lassen den Aristoteles sonach bloß sagen, daß, ungeachtet die Poesie ihren Personen Namen von einzeln Personen beilege, sie demungeachtet nicht auf das Einzelne dieser Personen, sondern auf das Allgemeine derselben gehe. Die Worte des Dacier, die ich in der Note anführen will[1], zeigen

[1] Aristote prévient ici une objection, qu'on pouvoit lui faire, sur la définition, qu'il vient de donner d'une chose générale; car les ignorans n'auroient pas manqué de lui dire, qu'Homère, par exemple, n'a point en vue d'écrire une action générale et universelle, mais une action particulière, puisqu'il raconte ce qu'ont fait de certains hommes, comme Achille, Agamemnon, Ulysse, etc. et que par conséquent, il n'y a aucune différence entre Homère et un Historien,

dieses deutlich. Nun ist es wahr, daß dieses eigentlich keinen falschen Sinn macht; aber es erschöpft doch auch den Sinn des Aristoteles hier nicht. Nicht genug, daß die Poesie ungeachtet der von einzeln Personen genommenen Namen auf das Allgemeine gehen kann: Aristoteles sagt, daß sie mit diesen Namen selbst auf das Allgemeine ziele, *οὗ στοχάζεται*. Ich sollte doch wohl meinen, daß beides nicht einerlei wäre. Ist es aber nicht einerlei, so gerät man notwendig auf die Frage: wie zielt sie darauf? Und auf diese Frage antworten die Ausleger nichts.

Neunzigstes Stück.

Den 11. März 1768.

Wie sie darauf ziele, sagt Aristoteles, dieses habe sich schon längst an der Komödie deutlich gezeigt: *Ἐπὶ μὲν ουν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων, οὕτω τὰ τύχοντα ὀνόματα ἐπιτιθέασι, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τῶν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.* Ich muß auch hiervon die Übersetzungen des Dacier

---

qui auroit écrit les actions d'Achille. Le Philosophe va au devant de cette objection, en faisant voir que les Poëtes, c'est à dire, les Auteurs d'une Tragédie ou d'un Poëme Épique, lors même, qu'ils imposent les noms à leurs personnages ne pensent en aucune manière à les faire parler véritablement, ce qu'ils seroit obligéz de faire, s'ils écrivoient les actions particulières et véritables d'un certain homme, nommé Achille ou Édipe, mais qu'ils se proposent de les faire parler et agir nécessairement ou vraisemblablement; c'est à dire, de leur faire dire, et faire tout ce que des hommes de ce même caractère devoient faire et dire en cet état, ou par nécessité, ou au moins selon les règles de la vraisemblance; ce qui prouve incontestablement que ce sont des actions générales et universelles. Nichts anders sagt auch Herr Curtius in seiner Anmerkung; nur daß er das Allgemeine und Einzelne noch an Beispielen zeigen wollen, die aber nicht so recht beweisen, daß er auf den Grund der Sache gekommen. Denn ihnen zufolge würden es nur personifizierte Charaktere sein, welche der Dichter reden und handeln ließe, da es doch charakterisierte Personen sein sollen.

und Curtius anführen. Dacier sagt: C'est ce qui est déjà rendu sensible dans la Comédie, car les Poètes comiques, après avoir dressé leur sujet sur la vraisemblance imposent après cela à leurs personnages tels noms qu'il leur plait, et n'imitent pas les Poètes satyriques, qui ne s'attachent qu'aux choses particulières. Und Curtius: „In dem Lustspiele ist dieses schon lange sichtbar gewesen. Denn wenn die Komödienschreiber den Plan der Fabel nach der Wahrscheinlichkeit entworfen haben, legen sie den Personen willkürliche Namen bei und setzen sich nicht wie die iambischen Dichter einen besondern Vorwurf zum Ziele." Was findet man in diesen Übersetzungen von dem, was Aristoteles hier vornehmlich sagen will? Beide lassen ihn weiter nichts sagen, als daß die komischen Dichter es nicht machten wie die iambischen (das ist, satirischen) Dichter und sich an das Einzelne hielten, sondern auf das Allgemeine mit ihren Personen gingen, denen sie willkürliche Namen, tels noms qu'il leur plaît, beilegten. Gesetzt nun auch, daß τὰ τύχοντα ὀνόματα dergleichen Namen bedeuten könnten, wo haben denn beide Übersetzer das οὕτω gelassen? Schien ihnen denn dieses οὕτω gar nichts zu sagen? Und doch sagt es hier alles: denn diesem οὕτω zufolge legten die komischen Dichter ihren Personen nicht allein willkürliche Namen bei, sondern sie legten ihnen diese willkürliche Namen so, οὕτω, bei. Und wie so? So, daß sie mit diesen Namen selbst auf das Allgemeine zielten: οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη. Und wie geschah das? Davon findeman mir ein Wort in den Anmerkungen des Dacier und Curtius!

Ohne weitere Umschweife: es geschah so, wie ich nun sagen will. Die Komödie gab ihren Personen Namen, welche vermöge ihrer grammatischen Ableitung und Zusammensetzung oder auch sonstigen Bedeutung die Beschaffenheit dieser Personen ausdrückten; mit Einem Worte, sie gab ihnen redende Namen, Namen, die man nur hören durfte, um sogleich zu wissen, von welcher Art die sein würden, die sie führen. Ich will eine Stelle des Donatus hierüber anziehen. Nomina personarum, sagt er bei Gelegenheit der ersten Zeile in dem

ersten Aufzuge der „Brüder", in comoediis duntaxat, habere debent rationem et etymologiam. Etenim absurdum est, comicum aperte argumentum confingere: vel nomen personae incongruum dare vel officium quod sit a nomine diversum[1]. Hinc servus fidelis Parmeno, infidelis vel Syrus vel Geta, miles Thraso vel Polemon, juvenis Pamphilus, matrona Myrrhina, et puer ab odore Storax, vel a ludo et a gesticulatione Circus, et item similia. In quibus summum poetae vitium est, si quid e contrario repugnans contrarium diversumque protulerit, nisi per *ἀντίφρασιν* nomen imposuerit joculariter, ut Misargyrides in Plauto dicitur trapezita. Wer sich durch noch mehr Beispiele hiervon überzeugen will, der darf nur die Namen bei dem Plautus und Terenz untersuchen. Da ihre Stücke alle aus dem Griechischen genommen sind, so sind auch die Namen ihrer Personen griechischen Ursprungs und haben der Etymologie nach immer eine Beziehung auf den Stand, auf die Denkungsart oder auf sonst etwas, was diese Personen mit mehrern gemein haben können, wenn wir schon solche Etymologie nicht immer klar und sicher angeben können.

Ich will mich bei einer so bekannten Sache nicht verweilen; aber wundern muß ich mich, wie die Ausleger des Aristoteles sich ihrer gleichwohl da nicht erinnern können, wo Aristoteles

[1] Diese Periode könnte leicht sehr falsch verstanden werden. Nämlich wenn man sie so verstehen wollte, als ob Donatus auch das für etwas Ungereimtes hielte, Comicum aperte argumentum confingere. Und das ist doch die Meinung des Donatus gar nicht. Sondern er will sagen, es würde ungereimt sein, wenn der komische Dichter, da er seinen Stoff offenbar erfindet, gleichwohl den Personen unschickliche Namen oder Beschäftigungen beilegen wollte, die mit ihren Namen stritten. Denn freilich, da der Stoff ganz von der Erfindung des Dichters ist, so stand es ja einzig und allein bei ihm, was er seinen Personen für Namen beilegen, oder was er mit diesen Namen für einen Stand oder für eine Verrichtung verbinden wollte. Sonach dürfte sich vielleicht Donatus auch selbst so zweideutig nicht ausgedrückt haben; und mit Veränderung einer einzigen Silbe ist dieser Anstoß vermieden. Man lese nämlich entweder: Absurdum est, Comicum aperte argumentum confingentem vel nomen personae etc. Oder auch aperte argumentum confingere et nomen personae etc.

so unwidersprechlich auf sie verweist. Denn was kann nunmehr wahrer, was kann klärer sein, als was der Philosoph von der Rücksicht sagt, welche die Poesie bei Erteilung der Namen auf das Allgemeine nimmt? Was kann unleugbarer sein, als das *ἐπὶ μὲν τῆς κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν*, daß sich diese Rücksicht bei der Komödie besonders längst offenbar gezeigt habe? Von ihrem ersten Ursprunge an, das ist, sobald sich die iambischen Dichter von dem Besondern zu dem Allgemeinen erhoben, sobald aus der beleidigenden Satire die unterrichtende Komödie entstand, suchte man jenes Allgemeine durch die Namen selbst anzudeuten. Der großsprecherische, feige Soldat hieß nicht wie dieser oder jener Anführer aus diesem oder jenem Stamme: er hieß Pyrgopolinices, Hauptmann „Mauerbrecher". Der elende Schmaruzer, der diesem um das Maul ging, hieß nicht wie ein gewisser armer Schlucker in der Stadt: er hieß Artotrogus, „Brockenschröter". Der Jüngling, welcher durch seinen Aufwand, besonders auf Pferde, den Vater in Schulden setzte, hieß nicht wie der Sohn dieses oder jenes edeln Bürgers: er hieß Phidippides, Junker „Sparroß".

Man könnte einwenden, daß dergleichen bedeutende Namen wohl nur eine Erfindung der neuern griechischen Komödie sein dürften, deren Dichtern es ernstlich verboten war, sich wahrer Namen zu bedienen; daß aber Aristoteles diese neuere Komödie nicht gekannt habe und folglich bei seinen Regeln keine Rücksicht auf sie nehmen können. Das letztere behauptet Hurd[1]; aber es ist ebenso falsch, als falsch es ist, das die ältere

[1] Hurd in seiner Abhandlung über die verschiedenen Gebiete des Drama. From the account of Comedy, here given, it may appear, that the idea of this drama is much enlarged beyond what it was in Aristotle's time; who defines it to be, an imitation of light and trivial actions, provoking ridicule. His notion was taken from the state and practice of the Athenian stage; that is from the old or middle comedy, which answer to this description. The great revolution, which the introduction of the new comedy made in the drama, did not happen till afterwards. Aber dieses nimmt Hurd bloß an, damit seine Erklärung der Komödie mit der Aristotelischen nicht so geradezu zu streiten scheine. Aristoteles hat die Neue Komödie allerdings erlebt, und er gedenkt ihrer namentlich in der Moral an den Nikomachus,

griechische Komödie sich nur wahrer Namen bedient habe. Selbst in denjenigen Stücken, deren vornehmste, einzige Absicht es war, eine gewisse bekannte Person lächerlich und verhaßt zu machen, waren außer dem wahren Namen dieser Person die übrigen fast alle erdichtet, und mit Beziehung auf ihren Stand und Charakter erdichtet.

Einundneunzigstes Stück.

Den 15. März 1768.

Ja die wahren Namen selbst, kann man sagen, gingen nicht selten mehr auf das Allgemeine als auf das Einzelne. Unter dem Namen Sokrates wollte Aristophanes nicht den einzeln

---

wo er von dem anständigen und unanständigen Scherze handelt. (Lib. IV, cap. 14.) *Ἴδοι δ' ἄν τις καὶ ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν. Τοῖς μὲν γὰρ ἦν γελοῖον ἡ αἰσχρολογία, τοῖς δὲ μᾶλλον ἡ ὑπόνοια.* Man könnte zwar sagen, daß unter der Neuen Komödie hier die Mittlere verstanden werde; denn als noch keine neue gewesen, habe notwendig die mittlere die neue heißen müssen. Man könnte hinzusetzen, daß Aristoteles in eben der Olympiade gestorben, in welcher Menander sein erstes Stück aufführen lassen, und zwar noch das Jahr vorher. (Eusebius in Chronico ad Olymp. CXIV. 4.) Allein man hat unrecht, wenn man den Anfang der neuen Komödie von dem Menander rechnet; Menander war der erste Dichter dieser Epoche, dem poetischen Werte nach, aber nicht der Zeit nach. Philemon, der dazu gehört, schrieb viel früher, und der Übergang von der mittleren zur neuen Komödie war so unmerklich, daß es dem Aristoteles unmöglich an Mustern derselben kann gefehlt haben. Aristophanes selbst hatte schon ein solches Muster gegeben; sein „Kokalos" war so beschaffen, wie ihn Philemon sich mit wenigen Veränderungen zueignen konnte: *Κώκαλον*, heißt es in dem Leben des Aristophanes, *ἐν ᾧ εἰσάγει φθορὰν καὶ ἀναγνωρισμὸν καὶ, τἄλλα πάντα ἃ ἐζήλωσε Μένανδρος.* Wie nun also Aristophanes Muster von allen verschiedenen Abänderungen der Komödie gegeben, so konnte auch Aristoteles seine Erklärung der Komödie überhaupt auf sie alle einrichten. Das that er denn; und die Komödie hat nachher keine Erweiterung bekommen, für welche diese Erklärung zu enge geworden wäre. Hurd hätte sie nur recht verstehen dürfen, und er würde gar nicht nötig gehabt haben, um seine an und für sich richtigen Begriffe von der Komödie außer allen Streit mit den Aristotelischen zu setzen, seine Zuflucht zu der vermeintlichen Unerfahrenheit des Aristoteles zu nehmen.

Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten, lächerlich und verdächtig machen. Der gefährliche Sophist überhaupt war sein Gegenstand, und er nannte diesen nur Sokrates, weil Sokrates als ein solcher verschrieen war. Daher eine Menge Züge, die auf den Sokrates gar nicht paßten; so daß Sokrates in dem Theater getrost aufstehen und sich der Vergleichung preisgeben konnte! Aber wie sehr verkennt man das Wesen der Komödie, wenn man diese nicht treffende Züge für nichts als mutwillige Verleumdungen erklärt und sie durchaus dafür nicht erkennen will, was sie doch sind, für Erweiterungen des einzelnen Charakters, für Erhebung des Persönlichen zum Allgemeinen!

Hier ließe sich von dem Gebrauche der wahren Namen in der griechischen Komödie überhaupt verschiednes sagen, was von den Gelehrten so genau noch nicht auseinandergesetzt worden, als es wohl verdiente. Es ließe sich anmerken, daß dieser Gebrauch keineswegs in der ältern griechischen Komödie allgemein gewesen[1], daß sich nur der und jener Dichter gelegentlich desselben erkühnt[2], daß er folglich nicht als ein unterscheidendes

---

[1] Wenn nach dem Aristoteles das Schema der Komödie von dem „Margites" des Homer, *οὐ ψόγον, ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσαντος*, genommen worden, so wird man allem Ansehen nach auch gleich anfangs die erdichteten Namen mit eingeführt haben. Denn Margites war wohl nicht der wahre Name einer gewissen Person, indem *Μαργείτης* wohl eher von *μάργης* gemacht worden, als daß *μάργης* von *Μαργείτης* sollte entstanden sein. Von verschiednen Dichtern der alten Komödie finden wir es auch ausdrücklich angemerkt, daß sie sich aller Anzüglichkeiten enthalten, welches bei wahren Namen nicht möglich gewesen wäre. Z. E. von dem Pherekrates.

[2] Die persönliche und namentliche Satire war so wenig eine wesentliche Eigenschaft der alten Komödie, daß man vielmehr denjenigen ihrer Dichter gar wohl kennt, der sich ihrer zuerst erkühnt. Es war Kratinus, welcher zuerst *τῷ χαρίεντι τῆς κωμῳδίας τὸ ὠφέλιμον προσέθηκε, τοὺς κακῶς πράττοντας διαβάλλων, καὶ ὥσπερ δημοσίᾳ μάστιγι τῇ κωμῳδίᾳ κολάζων*. Und auch dieser wagte sich nur anfangs an gemeine, verworfene Leute, von deren Ahndung er nichts zu befürchten hatte. Aristophanes wollte sich die Ehre nicht nehmen lassen, daß er es sei, welcher sich zuerst an die Großen des Staats gewagt habe (Ir. v. 750):

Οὐκ ἰδιώτας ἀνθρωπίσκους κωμῳδῶν, οὐδὲ γυναῖκας,
Ἀλλ' Ἡρακλέους ὀργήν τιν' ἔχων, τοῖσι μεγίστοις ἐπιχείρει.

Merkmal dieser Epoche der Komödie zu betrachten[1]. Es ließe sich zeigen, daß, als er endlich durch ausdrückliche Gesetze untersagt war, doch noch immer gewisse Personen von dem Schutze dieser Gesetze entweder namentlich ausgeschlossen waren, oder doch stillschweigend für ausgeschlossen gehalten wurden. In den Stücken des Menander selbst wurden noch Leute genug

---

Ja, er hätte lieber gar diese Kühnheit als sein eigenes Privilegium betrachten mögen. Er war höchst eifersüchtig, als er sah, daß ihm so viele andere Dichter, die er verachtete, darin nachfolgten.

[1] Welches gleichwohl fast immer geschieht. Ja, man geht noch weiter und will behaupten, daß mit den wahren Namen auch wahre Begebenheiten verbunden gewesen, an welchen die Erfindung des Dichters keinen Teil gehabt. Dacier selbst sagt: Aristote n'a pu vouloir dire qu'Épicharmus et Phormis inventérent les sujets de leurs pièces, puisque l'un et l'autre ont été des Poëtes de la vieille Comédie, où il n'y avoit rien de feint, et que ces avantures feintes ne commencèrent à être mises sur le théâtre, que du tems d'Alexandre le Grand, c'est à dire dans la nouvelle Comédie. (Remarque sur le Chap. V. de la Poét. d'Arist.) Man sollte glauben, wer so etwas sagen könne, müßte nie auch nur einen Blick in den Aristophanes gethan haben. Das Argument, die Fabel der alten griechischen Komödie, war ebensowohl erdichtet, als es die Argumente und Fabeln der neuen nur immer sein konnten. Kein einziges von den übriggebliebenen Stücken des Aristophanes stellt eine Begebenheit dar, die wirklich geschehen wäre; und wie kann man sagen, daß sie der Dichter deswegen nicht erfunden, weil sie zum Teil auf wirkliche Begebenheiten anspielt? Wenn Aristoteles als ausgemacht annimmt, *ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν, ἢ τῶν μέτρων*, würde er nicht schlechterdings die Verfasser der alten griechischen Komödie aus der Klasse der Dichter haben ausschließen müssen, wenn er geglaubt hätte, daß sie die Argumente ihrer Stücke nicht erfunden? Aber so wie es, nach ihm, in der Tragödie gar wohl mit der poetischen Erfindung bestehen kann, daß Namen und Umstände aus der wahren Geschichte entlehnt sind, so muß es, seiner Meinung nach, auch in der Komödie bestehen können. Es kann unmöglich seinen Begriffen gemäß gewesen sein, daß die Komödie dadurch, daß sie wahre Namen brauche und auf wahre Begebenheiten anspiele, wiederum in die iambische Schmähsucht zurückfalle; vielmehr muß er geglaubt haben, daß sich das *καθόλου ποιεῖν λόγους ἢ μύθους* gar wohl damit vertrage. Er gesteht dieses den ältesten komischen Dichtern, dem Epicharmus, dem Phormis und Krates, zu und wird es gewiß dem Aristophanes nicht abgesprochen haben, ob er schon wußte, wie sehr er nicht allein den Kleon und Hyperbolus, sondern auch den Perikles und Sokrates namentlich mitgenommen.

bei ihren wahren Namen genannt und lächerlich gemacht[1]. Doch ich muß mich nicht aus einer Ausschweifung in die andere verlieren.

Ich will nur noch die Anwendung auf die wahren Namen der Tragödie machen. So wie der Aristophanische Sokrates nicht den einzeln Mann dieses Namens vorstellte, noch vorstellen sollte; so wie dieses personifierte Ideal einer eiteln und gefährlichen Schulweisheit nur darum den Namen Sokrates bekam, weil Sokrates als ein solcher Täuscher und Verführer zum Teil bekannt war, zum Teil noch bekannter werden sollte; so wie bloß der Begriff von Stand und Charakter, den man mit dem Namen Sokrates verband und noch näher verbinden sollte, den Dichter in der Wahl des Namens bestimmte: so ist auch bloß der Begriff des Charakters, den wir mit den Namen Regulus, Cato, Brutus zu verbinden gewohnt sind, die Ursache, warum der tragische Dichter seinen Personen diese Namen erteilt. Er führt einen Regulus, einen Brutus auf, nicht um uns mit den wirklichen Begegnissen dieser Männer bekannt zu machen, nicht um das Gedächtnis derselben zu erneuern, sondern um uns mit solchen Begegnissen zu unterhalten, die Männern von ihrem Charakter überhaupt begegnen können und müssen. Nun ist zwar wahr, daß wir diesen ihren Charakter aus ihren wirklichen Begegnissen abstrahiert haben; es folgt aber doch daraus nicht, daß uns auch ihr Charakter wieder auf ihre Begegnisse zurückführen müsse; er kann uns nicht selten weit kürzer, weit natürlicher auf ganz andere bringen, mit welchen jene

---

[1] Mit der Strenge, mit welcher Plato das Verbot, jemand in der Komödie lächerlich zu machen, in seiner Republik einführen wollte (*μήτε λόγῳ, μήτε εἰκόνι, μήτε θύμῳ, μήτε ἄνευ θύμου, μηδαμῶς μηδένα τῶν πολιτῶν κωμῳδεῖν*), ist in der wirklichen Republik niemals darüber gehalten worden. Ich will nicht anführen, daß in den Stücken des Menander noch so mancher Cynische Philosoph, noch so manche Buhlerin mit Namen genennt ward; man könnte antworten, daß dieser Abschaum von Menschen nicht zu den Bürgern gehört. Aber Ktesippus, der Sohn des Chabrias, war doch gewiß Athenienfischer Bürger, so gut wie einer: und man sehe, was Menander von ihm sagte. (Menandri Fr. p. 137. Edit. Cl.)

wirkliche weiter nichts gemein haben, als daß sie mit ihnen aus einer Quelle, aber auf unzuverfolgenden Umwegen und über Erdstriche hergeflossen sind, welche ihre Lauterkeit verdorben haben. In diesem Falle wird der Poet jene erfundene den wirklichen schlechterdings vorziehen, aber den Personen noch immer die wahren Namen lassen. Und zwar aus einer doppelten Ursache: einmal, weil wir schon gewohnt sind, bei diesen Namen einen Charakter zu denken, wie er ihn in seiner Allgemeinheit zeigt; zweitens, weil wirklichen Namen auch wirkliche Begebenheiten anzuhängen scheinen, und alles, was einmal geschehen, glaubwürdiger ist, als was nicht geschehen. Die erste dieser Ursachen fließt aus der Verbindung der Aristotelischen Begriffe überhaupt; sie liegt zum Grunde, und Aristoteles hatte nicht nötig, sich umständlicher bei ihr zu verweilen, wohl aber bei der zweiten, als einer von anderwärts noch dazu kommenden Ursache. Doch diese liegt jetzt außer meinem Wege, und die Ausleger insgesamt haben sie weniger mißverstanden als jene.

Nun also auf die Behauptung des Diderot zurückzukommen. Wenn ich die Lehre des Aristoteles richtig erklärt zu haben glauben darf, so darf ich auch glauben, durch meine Erklärung bewiesen zu haben, daß die Sache selbst unmöglich anders sein kann, als sie Aristoteles lehrt. Die Charaktere der Tragödie müssen ebenso allgemein sein als die Charaktere der Komödie. Der Unterschied, den Diderot behauptet, ist falsch; oder Diderot muß unter der Allgemeinheit eines Charakters ganz etwas anders verstehen, als Aristoteles darunter verstand.

Zweiundneunzigstes Stück.

Den 18. März 1768.

Und warum könnte das letztere nicht sein? Finde ich doch noch einen andern, nicht minder trefflichen Kunstrichter, der sich fast ebenso ausdrückt als Diderot, fast ebenso geradezu dem Aristoteles zu widersprechen scheint und gleichwohl im Grunde so wenig widerspricht, daß ich ihn vielmehr unter allen Kunst-

richtern für denjenigen erkennen muß, der noch das meiste Licht über diese Materie verbreitet hat.

Es ist dieses der englische Kommentator der Horazischen „Dichtkunst", Hurd, ein Schriftsteller aus derjenigen Klasse, die durch Übersetzungen bei uns immer am spätesten bekannt werden. Ich möchte ihn aber hier nicht gern anpreisen, um diese seine Bekanntmachung zu beschleunigen. Wenn der Deutsche, der ihr gewachsen wäre, sich noch nicht gefunden hat, so dürften vielleicht auch der Leser unter uns noch nicht viele sein, denen daran gelegen wäre. Der fleißige Mann, voll guten Willens, übereile sich also lieber damit nicht und sehe, was ich von einem noch unübersetzten guten Buche hier sage, ja für keinen Wink an, den ich seiner allezeit fertigen Feder geben wollen.

Hurd hat seinem Kommentar eine Abhandlung über die verschiednen Gebiete des Dramas beigefügt. Denn er glaubte bemerkt zu haben, daß bisher nur die allgemeinen Gesetze dieser Dichtungsart in Erwägung gezogen worden, ohne die Grenzen der verschiednen Gattungen derselben festzusetzen. Gleichwohl müsse auch dieses geschehen, um von dem eigenen Verdienste einer jeden Gattung insbesondere ein billiges Urteil zu fällen. Nachdem er also die Absicht des Dramas überhaupt und der drei Gattungen desselben, die er vor sich findet, der Tragödie, der Komödie und des Possenspiels, insbesondere festgesetzt, so folgert er aus jener allgemeinen und aus diesen besondern Absichten sowohl diejenigen Eigenschaften, welche sie unter sich gemein haben, als diejenigen, in welchen sie voneinander unterschieden sein müssen.

Unter die letztern rechnet er in Ansehung der Komödie und Tragödie auch diese, daß der Tragödie eine wahre, der Komödie hingegen eine erdichtete Begebenheit zuträglicher sei. Hierauf fährt er fort: The same genius in the two dramas is observable, in their draught of characters. Comedy makes all its characters general; Tragedy, particular. The Avare of Molière is not so properly the picture of a covetous man, as of covetousness itself. Racine's Nero on the other hand, is not a picture of cruelty, but of a cruel man. D. i.

„In dem nämlichen Geiste schildern die zwei Gattungen des Dramas auch ihre Charaktere. Die Komödie macht alle ihre Charaktere general; die Tragödie partikular. Der Geizige des Molière ist nicht so eigentlich das Gemälde eines geizigen Mannes, als des Geizes selbst. Racinens Nero hingegen ist nicht das Gemälde der Grausamkeit, sondern nur eines grausamen Mannes.“

Hurd scheint so zu schließen: wenn die Tragödie eine wahre Begebenheit erfordert, so müssen auch ihre Charaktere wahr, das ist, so beschaffen sein, wie sie wirklich in den Individuis existieren; wenn hingegen die Komödie sich mit erdichteten Begebenheiten begnügen kann, wenn ihr wahrscheinliche Begebenheiten, in welchen sich die Charaktere nach allem ihren Umfange zeigen können, lieber sind als wahre, die ihnen einen so weiten Spielraum nicht erlauben, so dürfen und müssen auch ihre Charaktere selbst allgemeiner sein, als sie in der Natur existieren; angesehen dem Allgemeinen selbst in unserer Einbildungskraft eine Art von Existenz zukömmt, die sich gegen die wirkliche Existenz des Einzeln eben wie das Wahrscheinliche zu dem Wahren verhält.

Ich will jetzt nicht untersuchen, ob diese Art zu schließen nicht ein bloßer Zirkel ist; ich will die Schlußfolge bloß annehmen, so wie sie da liegt, und wie sie der Lehre des Aristoteles schnurstracks zu widersprechen scheint. Doch, wie gesagt, sie scheint es bloß, welches aus der weitern Erklärung des Hurd erhellt.

„Es wird aber“, fährt er fort, „hier dienlich sein, einer doppelten Verstoßung vorzubauen, welche der eben angeführte Grundsatz zu begünstigen scheinen könnte.

„Die erste betrifft die Tragödie, von der ich gesagt habe, daß sie partikuläre Charaktere zeige. Ich meine, ihre Charaktere sind partikulärer als die Charaktere der Komödie. Das ist, die Absicht der Tragödie verlangt es nicht und erlaubt es nicht, daß der Dichter von den charakteristischen Umständen, durch welche sich die Sitten schildern, so viele zusammenzieht als die Komödie. Denn in jener wird von dem Charakter nicht

mehr gezeigt, als so viel der Verlauf der Handlung unumgänglich erfordert. In dieser hingegen werden alle Züge, durch die er sich zu unterscheiden pflegt, mit Fleiß aufgesucht und angebracht.

„Es ist fast wie mit dem Porträtmalen. Wenn ein großer Meister ein einzelnes Gesicht abmalen soll, so gibt er ihm alle die Lineamente, die er in ihm findet, und macht es Gesichtern von der nämlichen Art nur so weit ähnlich, als es ohne Verletzung des allergeringsten eigentümlichen Zuges geschehen kann. Soll eben derselbe Künstler hingegen einen Kopf überhaupt malen, so wird er alle die gewöhnlichen Mienen und Züge zusammen anzubringen suchen, von denen er in der gesamten Gattung bemerkt hat, daß sie die Idee am kräftigsten ausdrücken, die er sich jetzt in Gedanken gemacht hat und in seinem Gemälde darstellen will.

„Ebenso unterscheiden sich die Schildereien der beiden Gattungen des Dramas; woraus denn erhellt, daß, wenn ich den tragischen Charakter partikular nenne, ich bloß sagen will, daß er die Art, zu welcher er gehört, weniger vorstellig macht als der komische; nicht aber, daß das, was man von dem Charakter zu zeigen für gut befindet, es mag nun so wenig sein, als es will, nicht nach dem Allgemeinen entworfen sein sollte, als wovon ich das Gegenteil anderwärts behauptet und umständlich erläutert habe [1].

„Was zweitens die Komödie anbelangt, so habe ich gesagt, daß sie generale Charaktere geben müsse, und habe zum Beispiele den Geizigen des Molière angeführt, der mehr der Idee des Geizes als eines wirklichen geizigen Mannes entspricht. Doch auch hier muß man meine Worte nicht in aller ihrer

---

1 Bei den Versen der Horazischen Dichtkunst:

Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum imitatorem, et veras hinc ducere voces,

wo Hurd zeigt, daß die Wahrheit, welche Horaz hier verlangt, einen solchen Ausdruck bedeute, als der allgemeinen Natur der Dinge gemäß ist; Falschheit hingegen das heiße, was zwar dem vorhabenden besondern Falle angemessen, aber nicht mit jener allgemeinen Natur übereinstimmend sei.

Strenge nehmen. Molière dünkt mich in diesem Beispiele selbst fehlerhaft; ob es schon sonst mit der erforderlichen Erklärung nicht ganz unschicklich sein wird, meine Meinung begreiflich zu machen.

„Da die komische Bühne die Absicht hat, Charaktere zu schildern, so meine ich, kann diese Absicht am vollkommensten erreicht werden, wenn sie diese Charaktere so allgemein macht als möglich. Denn indem auf diese Weise die in dem Stücke aufgeführte Person gleichsam der Repräsentant aller Charaktere dieser Art wird, so kann unsere Lust an der Wahrheit der Vorstellung so viel Nahrung darin finden als nur möglich. Es muß aber sodann diese Allgemeinheit sich nicht bis auf unsern Begriff von den möglichen Wirkungen des Charakters, im Abstracto betrachtet, erstrecken, sondern nur bis auf die wirkliche Äußerung seiner Kräfte, so wie sie von der Erfahrung gerechtfertigt werden und im gemeinen Leben stattfinden können. Hierin haben Molière und vor ihm Plautus gefehlt; statt der Abbildung eines geizigen Mannes haben sie uns eine grillenhafte, widrige Schilderung der Leidenschaft des Geizes gegeben. Ich nenne es eine grillenhafte Schilderung, weil sie kein Urbild in der Natur hat. Ich nenne es eine widrige Schilderung; denn da es die Schilderung einer einfachen, unvermischten Leidenschaft ist, so fehlen ihr alle die Lichter und Schatten, deren richtige Verbindung allein ihr Kraft und Leben erteilen könnte. Diese Lichter und Schatten sind die Vermischung verschiedener Leidenschaften, welche mit der vornehmsten oder herrschenden Leidenschaft zusammen den menschlichen Charakter ausmachen; und diese Vermischung muß sich in jedem dramatischen Gemälde von Sitten finden, weil es zugestanden ist, daß das Drama vornehmlich das wirkliche Leben abbilden soll. Doch aber muß die Zeichnung der herrschenden Leidenschaft so allgemein entworfen sein, als es ihr Streit mit den andern in der Natur nur immer zulassen will, damit der vorzustellende Charakter sich desto kräftiger ausdrücke.

Dreiundneunzigstes Stück.

Den 22. März 1768.

„Alles dieses läßt sich abermals aus der Malerei sehr wohl erläutern. In charakteristischen Porträten, wie wir diejenigen nennen können, welche eine Abbildung der Sitten geben sollen, wird der Artist, wenn er ein Mann von wirklicher Fähigkeit ist, nicht auf die Möglichkeit einer abstrakten Idee losarbeiten. Alles, was er sich vornimmt zu zeigen, wird dieses sein, daß irgend eine Eigenschaft die herrschende ist; diese drückt er stark und durch solche Zeichen aus, als sich in den Wirkungen der herrschenden Leidenschaft am sichtbarsten äußern. Und wenn er dieses gethan hat, so dürfen wir nach der gemeinen Art zu reden, oder, wenn man will, als ein Kompliment gegen seine Kunst, gar wohl von einem solchen Porträte sagen, daß es uns nicht sowohl den Menschen als die Leidenschaft zeige; gerade so, wie die Alten von der berühmten Bildsäule des Apollodorus vom Silanion angemerkt haben, daß sie nicht sowohl den zornigen Apollodorus als die Leidenschaft des Zornes vorstelle[1]. Dieses aber muß bloß so verstanden werden, daß er die hauptsächlichen Züge der vorgebildeten Leidenschaft gut ausgedrückt habe. Denn im übrigen behandelt er seinen Vorwurf ebenso, wie er jeden andern behandeln würde: das ist, er vergißt die mitverbundenen Eigenschaften nicht und nimmt das allgemeine Ebenmaß und Verhältnis, welches man an einer menschlichen Figur erwartet, in acht. Und das heißt denn die Natur schildern, welche uns kein Beispiel von einem Menschen gibt, der ganz und gar in eine einzige Leidenschaft verwandelt wäre. Keine Metamorphosis könnte seltsamer und unglaublicher sein. Gleichwohl sind Porträte, in diesem tadelhaften Geschmacke verfertigt, die Bewunderung meiner Gaffer, die, wenn sie in einer Sammlung das Gemälde, z. E. eines Geizigen (denn ein gewöhnlicheres gibt es wohl in dieser Gat-

[1] Non hominem ex aere fecit, sed iracundiam. Plinius, Lib. 34, 8.

tung nicht), erblicken und nach dieser Idee jede Muskel, jeden Zug angestrengt, verzerrt und überladen finden, sicherlich nicht ermangeln, ihre Billigung und Bewunderung darüber zu äußern. — Nach diesem Begriffe der Vortrefflichkeit würde Le Bruns Buch von den Leidenschaften eine Folge der besten und richtigsten moralischen Porträte enthalten, und die Charaktere des Theophrast müßten in Absicht auf das Drama den Charakteren des Terenz weit vorzuziehen sein.

„Über das erstere dieser Urteile würde jeder Virtuose in den bildenden Künsten unstreitig lachen. Das letztere aber, fürchte ich, dürften wohl nicht alle so seltsam finden, wenigstens nach der Praxis verschiedener unserer besten komischen Schriftsteller und nach dem Beifalle zu urteilen, welchen dergleichen Stücke gemeiniglich gefunden haben. Es ließen sich leicht fast aus allen charakteristischen Komödien Beispiele anführen. Wer aber die Ungereimtheit, dramatische Sitten nach abstrakten Ideen auszuführen, in ihrem völligen Lichte sehen will, der darf nur B. Johnsons ‚Jedermann aus seinem Humor‘[1] vor sich neh-

[1] Beim B. Johnson sind zwei Komödien, die er vom Humor benennt hat: die eine „Every Man in his Humour“ und die andere „Every Man out of his Humour“. Das Wort Humor war zu seiner Zeit aufgekommen, und wurde auf die lächerlichste Weise gemißbraucht. Sowohl diesen Mißbrauch, als den eigentlichen Sinn desselben, bemerkt er in folgender Stelle selbst:

As when some one peculiar quality
Doth so possess a Man, that it doth draw
All his affects, his spirits, and his powers,
In their constructions, all to run one way,
This may be truly said to be a humour.
But that a rook by wearing a py'd feather,
The cable hatband, or the three-pil'd ruff,
A yard of shoe-tye, or the Switzer's knot
On his French garters, should affect a humour!
O, it is more than most ridiculous.

In der Geschichte des Humors sind beide Stücke des Johnson also sehr wichtige Dokumente und das letztere noch mehr als das erstere. Der Humor, den wir den Engländern itzt so vorzüglich zuschreiben, war damals bei ihnen großenteils Affektation; und vornehmlich diese Affektation lächerlich zu machen, schilderte Johnson Humor. Die Sache genau zu nehmen, müßte auch nur der affektierte und nie der wahre

men, welches ein charakteristisches Stück sein soll, in der That aber nichts als eine unnatürliche und, wie es die Maler nennen würden, harte Schilderung einer Gruppe von für sich bestehenden Leidenschaften ist, wovon man das Urbild in dem wirklichen Leben nirgends findet. Dennoch hat diese Komödie immer ihre Bewunderer gehabt; und besonders muß Randolph von ihrer Einrichtung sehr bezaubert gewesen sein, weil er sie in seinem ‚Spiegel der Muse‘ ausdrücklich nachgeahmt zu haben scheint.

„Auch hierin, müssen wir anmerken, ist Shakespeare, so wie in allen andern noch wesentlichern Schönheiten des Dramas, ein vollkommenes Muster. Wer seine Komödien in dieser Ab-

---

Humor ein Gegenstand der Komödie sein. Denn nur die Begierde, sich von andern auszuzeichnen, sich durch etwas Eigentümliches merkbar zu machen, ist eine allgemeine menschliche Schwachheit, die nach Beschaffenheit der Mittel, welche sie wählt, sehr lächerlich oder auch sehr strafbar werden kann. Das aber, wodurch die Natur selbst oder eine anhaltende, zur Natur gewordene Gewohnheit einen einzeln Menschen von allen andern auszeichnet, ist viel zu speziell, als daß es sich mit der allgemeinen philosophischen Absicht des Dramas vertragen könnte. Der überhäufte Humor in vielen englischen Stücken dürfte sonach auch wohl das Eigene, aber nicht das Bessere derselben sein. Gewiß ist es, daß sich in dem Drama der Alten keine Spur von Humor findet. Die alten dramatischen Dichter wußten das Kunststück, ihre Personen auch ohne Humor zu individualisieren, ja die alten Dichter überhaupt. Wohl aber zeigen die alten Geschichtschreiber und Redner dann und wann Humor, wenn nämlich die historische Wahrheit oder die Aufklärung eines gewissen Facti diese genaue Schilderung καθ' ἕκαστον erfordert. Ich habe Exempel davon fleißig gesammelt, die ich auch bloß darum in Ordnung bringen zu können wünschte, um gelegentlich einen Fehler wieder gutzumachen, der ziemlich allgemein geworden ist. Wir übersetzen nämlich jetzt fast durchgängig Humor durch Laune; und ich glaube mir bewußt zu sein, daß ich der erste bin, der es so übersetzt hat. Ich habe sehr unrecht daran gethan, und ich wünschte, daß man mir nicht gefolgt wäre. Denn ich glaube es unwidersprechlich beweisen zu können, daß Humor und Laune ganz verschiedene, ja in gewissem Verstande gerade entgegengesetzte Dinge sind. Laune kann zu Humor werden; aber Humor ist außer diesem einzigen Falle nie Laune. Ich hätte die Abstammung unsers deutschen Worts und den gewöhnlichen Gebrauch desselben besser untersuchen und genauer erwägen sollen. Ich schloß zu eilig, weil Laune das französische Humeur ausdrücke, daß es auch das englische Humour ausdrücken könnte; aber

sicht aufmerksam durchlesen will, wird finden, daß seine auch noch so kräftig gezeichneten Charaktere den größten Teil ihrer Rollen durch sich vollkommen wie alle andere ausdrücken und ihre wesentlichen und herrschenden Eigenschaften nur gelegentlich, sowie die Umstände eine ungezwungene Äußerung veranlassen, an den Tag legen. Diese besondere Vortrefflichkeit seiner Komödien entstand daher, daß er die Natur getreulich kopierte und sein reges und feuriges Genie auf alles aufmerksam war, was ihm in dem Verlaufe der Szenen Dienliches aufstoßen konnte; dahingegen Nachahmung und geringere Fähigkeiten kleine Skribenten verleiten, sich um die Fertigkeit zu beeifern, diesen einen Zweck keinen Augenblick aus dem Gesichte zu lassen und mit der ängstlichsten Sorgfalt ihre Lieblingschararktere in beständigem Spiele und ununterbrochener Thätigkeit zu erhalten. Man könnte über diese ungeschickte Anstrengung ihres Witzes sagen, daß sie mit den Personen ihres Stücks nicht anders umgehen als gewisse spaßhafte Leute mit ihren Bekannten, denen sie mit ihren Höflichkeiten so zusetzen, daß sie ihren Anteil an der allgemeinen Unterhaltung gar nicht nehmen können, sondern nur immer zum Vergnügen der Gesellschaft Sprünge und Männerchen machen müssen."

---

die Franzosen selbst können Humour nicht durch Humeur übersetzen. — Von den genannten zwei Stücken des Johnson hat das erste: „Jedermann in seinem Humor", den vom Hurd hier gerügten Fehler weit weniger. Der Humor, den die Personen desselben zeigen, ist weder so individuell, noch so überladen, daß er mit der gewöhnlichen Natur nicht bestehen könnte; sie sind auch alle zu einer gemeinschaftlichen Handlung so ziemlich verbunden. In dem zweiten hingegen: „Jedermann aus seinem Humor", ist fast nicht die geringste Fabel; es treten eine Menge der wunderlichsten Narren nacheinander auf, man weiß weder wie, noch warum; und ihr Gespräch ist überall durch ein paar Freunde des Verfassers unterbrochen, die unter dem Namen Grex eingeführt sind und Betrachtung über die Charaktere der Personen und über die Kunst des Dichters, sie zu behandeln, anstellen. Das aus seinem Humor, out of his Humour, zeigt an, daß alle die Personen in Umstände geraten, in welchen sie ihres Humors satt und überdrüssig werden.

Vierundneunzigstes Stück.

Den 25. März 1768.

Und so viel von der Allgemeinheit der komischen Charaktere und den Grenzen dieser Allgemeinheit nach der Idee des Hurd! — Doch es wird nötig sein, noch erst die zweite Stelle beizubringen, wo er erklärt zu haben versichert, inwieweit auch den tragischen Charakteren, ob sie schon nur partikular wären, dennoch eine Allgemeinheit zukomme: ehe wir den Schluß überhaupt machen können, ob und wie Hurd mit Diderot und beide mit dem Aristoteles übereinstimmen.

„Wahrheit", sagt er, „heißt in der Poesie ein solcher Ausdruck, als der allgemeinen Natur der Dinge gemäß ist; Falschheit hingegen ein solcher, als sich zwar zu dem vorhabenden besondern Falle schickt, aber nicht mit jener allgemeinen Natur übereinstimmt. Diese Wahrheit des Ausdrucks in der dramatischen Poesie zu erreichen, empfiehlt Horaz[1] zwei Dinge: einmal, die Sokratische Philosophie fleißig zu studieren; zweitens, sich um eine genaue Kenntnis des menschlichen Lebens zu bewerben. Jenes, weil es der eigentümliche Vorzug dieser Schule ist, ad veritatem vitae propius accedere[2]; dieses, um unserer Nachahmung eine desto allgemeinere Ähnlichkeit erteilen zu können. Sich hiervon zu überzeugen, darf man nur erwägen, daß man sich in Werken der Nachahmung an die Wahrheit zu genau halten kann, und dieses auf doppelte Weise. Denn entweder kann der Künstler, wenn er die Natur nachbilden will, sich zu ängstlich befleißigen, alle und jede Besonderheiten seines Gegenstandes anzudeuten, und so die allgemeine Idee der Gattung auszudrücken verfehlen; oder er kann, wenn er sich diese allgemeine Idee zu erteilen bemüht, sie aus zu vielen Fällen des wirklichen Lebens nach seinem weitesten Umfange zusammensetzen, da er sie vielmehr von dem lautern Begriffe, der sich bloß in der Vorstellung der Seele findet, hernehmen

---

[1] De arte poet. v. 310. 317. 318.

[2] De Orat. I. 51.

sollte. Dieses letztere ist der allgemeine Tadel, womit die Schule der niederländischen Maler zu belegen, als die ihre Vorbilder aus der wirklichen Natur, und nicht wie die italienische von dem geistigen Ideale der Schönheit entlehnt[1]. Jenes aber entspricht einem andern Fehler, den man gleichfalls den niederländischen Meistern vorwirft, und der dieser ist, daß sie lieber die besondere, seltsame und groteske als die allgemeine und reizende Natur sich zum Vorbilde wählen.

„Wir sehen also, daß der Dichter, indem er sich von der eigenen und besondern Wahrheit entfernt, desto getreuer die allgemeine Wahrheit nachahmt. Und hieraus ergibt sich die Antwort auf jenen spitzfindigen Einwurf, den Plato gegen die Poesie ausgegrübelt hatte und nicht ohne Selbstzufriedenheit vorzutragen schien. Nämlich, daß die poetische Nachahmung uns die Wahrheit nur sehr von weitem zeigen könne. Denn der poetische Ausdruck, sagt der Philosoph, ist das Abbild von des Dichters eigenen Begriffen; die Begriffe des Dichters sind das Abbild der Dinge, und die Dinge das Abbild des Urbildes, welches in dem göttlichen Verstande existiert. Folglich ist der Ausdruck des Dichters nur das Bild von dem Bilde eines Bildes und liefert uns ursprüngliche Wahrheit nur gleichsam aus der dritten Hand[2]. Aber alle diese Vernünftelei fällt weg, sobald man die nur gedachte Regel des Dichters gehörig faßt und fleißig in Ausübung bringt. Denn indem der Dichter von den Wesen alles absondert, was allein das Individuum angeht und unterscheidet, überspringt sein Begriff gleichsam alle die zwischen inne liegenden besondern Gegenstände und erhebt sich, so viel möglich, zu dem göttlichen Urbilde, um so das unmittelbare Nachbild der Wahrheit zu werden. Hieraus lernt man denn auch einsehen, was und wie viel jenes unge-

---

[1] Nach Maßgebung der Antiken. Nec enim Phidias, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. (Cic. Or. 2.)

[2] Plato de Repl. L. X.

wöhnliche Lob, welches der große Kunstrichter der Dichtkunst erteilt, sagen wolle, daß sie, gegen die Geschichte genommen, das ernstere und philosophischere Studium sei: *φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν*. Die Ursache, welche gleich darauf folgt, ist nun gleichfalls sehr begreiflich: *ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει*[1]. Ferner wird hieraus ein wesentlicher Unterschied deutlich, der sich, wie man sagt, zwischen den zwei großen Nebenbuhlern der griechischen Bühne soll befunden haben. Wenn man dem Sophokles vorwarf, daß es seinen Charakteren an Wahrheit fehle, so pflegte er sich damit zu verantworten, daß er die Menschen so schildere, wie sie sein sollten, Euripides aber so, wie sie wären. *Σοφόκλης ἔφη, αὐτὸς μὲν οἵους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδης δὲ οἷοι εἰσί*[2]. Der Sinn hiervon ist dieser: Sophokles hatte durch seinen ausgebreitetern Umgang mit Menschen die eingeschränkte, enge Vorstellung, welche aus der Betrachtung einzelner Charaktere entsteht, in einen vollständigen Begriff des Geschlechts erweitert; der philosophische Euripides hingegen, der seine meiste Zeit in der Akademie zugebracht hatte und von da aus das Leben übersehen wollte, hielt seinen Blick zu sehr auf das Einzelne, auf wirklich existierende Personen geheftet, versenkte das Geschlecht in das Individuum und malte folglich den vorhabenden Gegenständen nach seine Charaktere zwar natürlich und wahr, aber auch dann und wann ohne die höhere allgemeine Ähnlichkeit, die zur Vollendung der poetischen Wahrheit erfordert wird[3].

„Ein Einwurf stößt gleichwohl hier auf, den wir nicht unangezeigt lassen müssen. Man könnte sagen, daß philosophische

---

[1] Dichtkunst, Kap. 9.

[2] Ebendas., Kap. 25.

[3] Diese Erklärung ist der, welche Dacier von der Stelle des Aristoteles gibt, weit vorzuziehen. Nach den Worten der Übersetzung scheint Dacier zwar eben das zu sagen, was Hurd sagt: que Sophocle faisoit ses Héros, comme ils devoient être et qu'Euripide les faisoit comme ils étoient. Aber er verbindet im Grunde einen ganz andern Begriff damit. Hurd versteht unter dem Wie sie sein sollten die allgemeine,

Spekulationen die Begriffe eines Menschen eher abstrakt und allgemein machen, als sie auf das Individuelle einschränken müßten. Das letztere sei ein Mangel, welcher aus der kleinen Anzahl von Gegenständen entspringe, die den Menschen zu betrachten vorkommen; und diesem Mangel sei nicht allein dadurch abzuhelfen, daß man sich mit mehrern Individuis bekannt mache, als worin die Kenntnis der Welt bestehe; sondern auch dadurch, daß man über die allgemeine Natur der Menschen nachdenke, so wie sie in guten moralischen Büchern gelehrt werde. Denn die Verfasser solcher Bücher hätten ihren allgemeinen Begriff von der menschlichen Natur nicht anders als aus einer ausgebreiteten Erfahrung (es sei nun ihrer eignen oder fremden) haben können, ohne welche ihre Bücher sonst von keinem Werte sein würden. Die Antwort hierauf, dünkt mich, ist diese. Durch Erwägung der allgemeinen Natur des Menschen lernt der Philosoph, wie die Handlung beschaffen sein muß, die aus dem Übergewichte gewisser Neigungen und Eigenschaften entspringt; das ist, er lernt das Betragen überhaupt, welches der beigelegte Charakter erfordert. Aber deutlich und zuverlässig zu wissen, wie weit und in welchem Grade von Stärke sich dieser oder jener Charakter bei besondern Gelegenheiten wahrscheinlicherweise äußern würde, das ist einzig und allein eine Frucht von unserer Kenntnis der Welt. Daß Beispiele von dem Mangel dieser Kenntnis bei einem Dichter, wie Euripides war, sehr häufig sollten gewesen sein, läßt sich

---

abstrakte Idee des Geschlechts, nach welcher der Dichter seine Personen mehr als nach ihren individuellen Verschiedenheiten schildern müsse. Dacier aber denkt sich dabei eine höhere moralische Vollkommenheit, wie sie der Mensch zu erreichen fähig sei, ob er sie gleich nur selten erreiche; und diese, sagt er, habe Sophokles seinen Personen gewöhnlicherweise beigelegt: Sophocle tâchoit de rendre ses imitations parfaites, en suivant toujours bien plus ce qu'une belle Nature étoit capable de faire, que ce qu'elle faisoit. Allein diese höhere moralische Vollkommenheit gehört gerade zu jenem allgemeinen Begriffe nicht; sie steht dem Individuo zu, aber nicht dem Geschlechte, und der Dichter, der sie seinen Personen beilegt, schildert gerade umgekehrt mehr in der Manier des Euripides als des Sophokles. Die weitere Ausführung hiervon verdient mehr als eine Note.

nicht wohl annehmen; auch werden, wo sich dergleichen in seinen übriggebliebenen Stücken etwa finden sollten, sie schwerlich so offenbar sein, daß sie auch einem gemeinen Leser in die Augen fallen müßten. Es können nur Feinheiten sein, die allein der wahre Kunstrichter zu unterscheiden vermögend ist; und auch diesem kann in einer solchen Entfernung von Zeit aus Unwissenheit der griechischen Sitten wohl etwas als ein Fehler vorkommen, was im Grunde eine Schönheit ist. Es würde also ein sehr gefährliches Unternehmen sein, die Stellen im Euripides anzeigen zu wollen, welche Aristoteles diesem Tadel unterworfen zu sein geglaubt hatte. Aber gleichwohl will ich es wagen, eine anzuführen, die, wenn ich sie auch schon nicht nach aller Gerechtigkeit kritisieren sollte, wenigstens meine Meinung zu erläutern dienen kann.

Fünfundneunzigstes Stück.

Den 29. März 1768.

„Die Geschichte seiner Elektra ist ganz bekannt. Der Dichter hatte in dem Charakter dieser Prinzessin ein tugendhaftes, aber mit Stolz und Groll erfülltes Frauenzimmer zu schildern, welches durch die Härte, mit der man sich gegen sie selbst betrug, erbittert war und durch noch weit stärkere Bewegungsgründe angetrieben ward, den Tod eines Vaters zu rächen. Eine solche heftige Gemütsverfassung, kann der Philosoph in seinem Winkel wohl schließen, muß immer sehr bereit sein, sich zu äußern. Elektra, kann er wohl einsehen, muß bei der geringsten schicklichen Gelegenheit ihren Groll an den Tag legen und die Ausführung ihres Vorhabens beschleunigen zu können wünschen. Aber zu welcher Höhe dieser Groll steigen darf? d. h. wie stark Elektra ihre Rachsucht ausdrücken darf, ohne daß ein Mann, der mit dem menschlichen Geschlechte und mit den Wirkungen der Leidenschaften im ganzen bekannt ist, dabei ausrufen kann: das ist unwahrscheinlich? Dieses auszumachen,

wird die abstrakte Theorie von wenig Nutzen sein. Sogar eine nur mäßige Bekanntschaft mit dem wirklichen Leben ist hier nicht hinlänglich, uns zu leiten. Man kann eine Menge Individua bemerkt haben, welche den Poeten, der den Ausdruck eines solchen Grolles bis auf das Äußerste getrieben hätte, zu rechtfertigen scheinen. Selbst die Geschichte dürfte vielleicht Exempel an die Hand geben, wo eine tugendhafte Erbitterung auch wohl noch weiter getrieben worden, als es der Dichter hier vorgestellt. Welches sind denn nun also die eigentlichen Grenzen derselben, und wodurch sind sie zu bestimmen? Einzig und allein durch Bemerkung so vieler einzeln Fälle als möglich; einzig und allein vermittelst der ausgebreitetsten Kenntnis, wie viel eine solche Erbitterung über dergleichen Charaktere unter dergleichen Umständen im wirklichen Leben gewöhnlicherweise vermag. So verschieden diese Kenntnis in Ansehung ihres Umfanges ist, so verschieden wird denn auch die Art der Vorstellung sein. Und nun wollen wir sehen, wie der vorhabende Charakter von dem Euripides wirklich behandelt worden.

„In der schönen Szene, welche zwischen der Elektra und dem Orestes vorfällt, von dem sie aber noch nicht weiß, daß er ihr Bruder ist, kömmt die Unterredung ganz natürlich auf die Unglücksfälle der Elektra und auf den Urheber derselben, die Klytämnestra, sowie auch auf die Hoffnung, welche Elektra hat, von ihren Drangsalen durch den Orestes befreit zu werden. Das Gespräch, wie es hierauf weitergeht, ist dieses:

Orestes. Und Orestes? Gesetzt, er käme nach Argos zurück —

Elektra. Wozu diese Frage, da er allem Ansehen nach niemals zurückkommen wird?

Orestes. Aber gesetzt, er käme! Wie müßte er es anfangen, um den Tod seines Vaters zu rächen?

Elektra. Sich eben des erkühnen, wessen die Feinde sich gegen seinen Vater erkühnten.

Orestes. Wolltest du es wohl mit ihm wagen, deine Mutter umzubringen?

Elektra. Sie mit dem nämlichen Eisen umbringen, mit welchem sie meinen Vater mordete!

Orestes. Und darf ich das als deinen festen Entschluß deinem Bruder vermelden?

Elektra. Ich will meine Mutter umbringen, oder nicht leben!

Das Griechische ist noch stärker:

Θάνοιμι, μητρὸς αἷμ᾽ ἐπισφάξασ᾽ ἐμῆς.

Ich will gern des Todes sein, sobald ich meine Mutter umgebracht habe!

„Nun kann man nicht behaupten, daß diese letzte Rede schlechterdings unnatürlich sei. Ohne Zweifel haben sich Beispiele genug ereignet, wo unter ähnlichen Umständen die Rache sich ebenso heftig ausgedrückt hat. Gleichwohl, denke ich, kann uns die Härte dieses Ausdrucks nicht anders als ein wenig beleidigen. Zum mindesten hielt Sophokles nicht für gut, ihn so weit zu treiben. Bei ihm sagt Elektra unter gleichen Umständen nur das: Jetzt sei dir die Ausführung überlassen! Wäre ich aber allein geblieben, so glaube mir nur, beides hätte mir gewiß nicht mißlingen sollen, entweder mit Ehren mich zu befreien, oder mit Ehren zu sterben!

„Ob nun diese Vorstellung des Sophokles der Wahrheit, insofern sie aus einer ausgebreitetern Erfahrung, d. h. aus der Kenntnis der menschlichen Natur überhaupt gesammelt worden, nicht weit gemäßer ist als die Vorstellung des Euripides, will ich denen zu beurteilen überlassen, die es zu beurteilen fähig sind. Ist sie es, so kann die Ursache keine andere sein, als die ich angenommen: daß nämlich Sophokles seine Charaktere so geschildert, als er unzähligen von ihm beobachteten Beispielen der nämlichen Gattung zufolge glaubte, daß sie sein sollten; Euripides aber so, als er in der engeren Sphäre seiner Beobachtungen erkannt hatte, daß sie wirklich wären."

Vortrefflich! Auch unangesehen der Absicht, in welcher ich diese langen Stellen des Hurd angeführt habe, enthalten sie unstreitig so viel feine Bemerkungen, daß es mir der Leser

wohl erlassen wird, mich wegen Einschaltung derselben zu entschuldigen. Ich besorge nur, daß er meine Absicht selbst darüber aus den Augen verloren. Sie war aber diese, zu zeigen, daß auch Hurd, so wie Diderot, der Tragödie besondere, und nur der Komödie allgemeine Charaktere zuteile und demungeachtet dem Aristoteles nicht widersprechen wolle, welcher das Allgemeine von allen poetischen Charakteren und folglich auch von den tragischen verlangt. Hurd erklärt sich nämlich so: der tragische Charakter müsse zwar partikular oder weniger allgemein sein als der komische, d. h. er müsse die Art, zu welcher er gehöre, weniger vorstellig machen; gleichwohl aber müsse das Wenige, was man von ihm zu zeigen für gut finde, nach dem Allgemeinen entworfen sein, welches Aristoteles fordere [1].

Und nun wäre die Frage, ob Diderot sich auch so verstanden wissen wolle? — Warum nicht, wenn ihm daran gelegen wäre, sich nirgends in Widerspruch mit dem Aristoteles finden zu lassen? Mir wenigstens, dem daran gelegen ist, daß zwei denkende Köpfe von der nämlichen Sache nicht ja und nein sagen, könnte es erlaubt sein, ihm diese Auslegung unterzuschieben, ihm diese Ausflucht zu leihen.

Aber lieber von dieser Ausflucht selbst ein Wort! — Mich dünkt, es ist eine Ausflucht und ist auch keine. Denn das Wort allgemein wird offenbar darin in einer doppelten und ganz verschiedenen Bedeutung genommen. Die eine, in welcher es Hurd und Diderot von dem tragischen Charakter verneinen, ist nicht die nämliche, in welcher es Hurd von ihm bejaht. Freilich beruht eben hierauf die Ausflucht; aber wie, wenn die eine die andere schlechterdings ausschlösse?

In der ersten Bedeutung heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchen man das, was man an mehrern oder allen Individuis bemerkt hat, zusammennimmt; es heißt mit

[1] In calling the tragic character particular, I suppose it only less representative of the kind than the comic; not that the draught of so much character as it is concerned to represent should not be general.

einem Worte ein überladener Charakter; es ist mehr die personifizierte Idee eines Charakters als eine charakterisierte Person. In der andern Bedeutung aber heißt ein allgemeiner Charakter ein solcher, in welchem man von dem, was an mehreren oder allen Individuis bemerkt worden, einen gewissen Durchschnitt, eine mittlere Proportion angenommen; es heißt mit einem Worte ein gewöhnlicher Charakter, nicht zwar insofern der Charakter selbst, sondern nur insofern der Grad, das Maß desselben gewöhnlich ist.

Hurd hat vollkommen recht, das *καθόλου* des Aristoteles von der Allgemeinheit in der zweiten Bedeutung zu erklären. Aber wenn denn nun Aristoteles diese Allgemeinheit ebensowohl von den komischen als tragischen Charakteren erfordert: wie ist es möglich, daß der nämliche Charakter zugleich auch jene Allgemeinheit haben kann? Wie ist es möglich, daß er zugleich überladen und gewöhnlich sein kann? Und gesetzt auch, er wäre so überladen noch lange nicht, als es die Charaktere in dem getadelten Stücke des Johnson sind; gesetzt, er ließe sich noch gar wohl in einem Individuo gedenken, und man habe Beispiele, daß er sich wirklich in mehrern Menschen ebenso stark, ebenso ununterbrochen geäußert habe, würde er demungeachtet nicht auch noch viel ungewöhnlicher sein, als jene Allgemeinheit des Aristoteles zu sein erlaubt?

Das ist die Schwierigkeit! — Ich erinnere hier meine Leser, daß diese Blätter nichts weniger als ein dramatisches System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als Fermenta cognitionis ausstreuen.

Sechsundneunzigstes Stück.

Den 1. April 1768.

Den zweiundfunfzigsten Abend (Dienstags, den 28. Julius) wurden des Herrn Romanus „Brüder" wiederholt.

Oder sollte ich nicht vielmehr sagen: „Die Brüder des Herrn Romanus?" Nach einer Anmerkung nämlich, welche Donatus bei Gelegenheit der „Brüder" des Terenz macht: Hanc dicunt fabulam secundo loco actam, etiam tum rudi nomine poetae; itaque sic pronunciatum Adelphoi Terenti, non Terenti Adelphoi, quod adhuc magis de fabulae nomine poeta, quam de poetae nomine fabula commendabatur. Herr Romanus hat seine Komödien zwar ohne seinen Namen herausgegeben, aber doch ist sein Name durch sie bekannt geworden. Noch jetzt sind diejenigen Stücke, die sich auf unserer Bühne von ihm erhalten haben, eine Empfehlung seines Namens, der in den Provinzen Deutschlands genannt wird, wo er ohne sie wohl nie wäre gehört worden. Aber welches widrige Schicksal hat auch diesen Mann abgehalten, mit seinen Arbeiten für das Theater so lange fortzufahren, bis die Stücke aufgehört hätten, seinen Namen zu empfehlen, und sein Name dafür die Stücke empfohlen hätte?

Das meiste, was wir Deutsche noch in der schönen Litteratur haben, sind Versuche junger Leute. Ja, das Vorurteil ist bei uns fast allgemein, daß es nur jungen Leuten zukomme, in diesem Felde zu arbeiten. Männer, sagt man, haben ernsthaftere Studia oder wichtigere Geschäfte, zu welchen sie die Kirche oder der Staat auffordert. Verse und Komödien heißen Spielwerke; allenfalls nicht unnützliche Vorübungen, mit welchen man sich höchstens bis in sein fünfundzwanzigstes Jahr beschäftigen darf. Sobald wir uns dem männlichen Alter nähern, sollen wir fein alle unsere Kräfte einem nützlichen Amte widmen; und läßt uns dieses Amt einige Zeit, etwas zu schreiben, so soll man ja nichts anders schreiben, als was mit der Gravität und dem bürgerlichen Range desselben be-

stehen kann: ein hübsches Kompendium aus den höhern Fakultäten, eine gute Chronike von der lieben Vaterstadt, eine erbauliche Predigt und dergleichen.

Daher kömmt es denn auch, daß unsere schöne Litteratur, ich will nicht bloß sagen gegen die schöne Litteratur der Alten, sondern sogar fast gegen aller neuern polierten Völker ihre ein so jugendliches, ja kindisches Ansehen hat und noch lange, lange haben wird. An Blut und Leben, an Farbe und Feuer fehlt es ihr endlich nicht; aber Kräfte und Nerven, Mark und Knochen mangeln ihr noch sehr. Sie hat noch so wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er zu seiner Erholung und Stärkung einmal außer dem einförmigen, ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will! Welche Nahrung kann so ein Mann wohl z. E. in unsern höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf der Gassen hört; solches Zeug macht zwar das Parterre zu lachen, das sich vergnügt, so gut es kann; wer aber von ihm mehr als den Bauch erschüttern will, wer zugleich mit seinem Verstande lachen will, der ist einmal da gewesen und kömmt nicht wieder.

Wer nichts hat, der kann nichts geben. Ein junger Mensch, der erst selbst in die Welt tritt, kann unmöglich die Welt kennen und sie schildern. Das größte komische Genie zeigt sich in seinen jugendlichen Werken hohl und leer; selbst von den ersten Stücken des Menander sagt Plutarch, daß sie mit seinen spätern und letztern Stücken gar nicht zu vergleichen gewesen[1]. Aus diesen aber, setzt er hinzu, könne man schließen, was er noch würde geleistet haben, wenn er länger gelebt hätte. Und wie jung meint man wohl, daß Menander starb? Wieviel Komödien meint man wohl, daß er erst geschrieben hatte? Nicht weniger als hundert und fünfe, und nicht jünger als zweiundfunfzig.

Keiner von allen unsern verstorbenen komischen Dichtern,

---

[1] *'Επιτ. τῆς συγκρίσεως 'Αριστ. καὶ Μενάν.*, p. 1588. Ed. Henr. Stephani.

von denen es sich noch der Mühe verlohnte, zu reden, ist so alt geworden; keiner von den jetzt lebenden ist es noch zur Zeit; keiner von beiden hat das vierte Teil so viel Stücke gemacht. Und die Kritik sollte von ihnen nicht eben das zu sagen haben, was sie von dem Menander zu sagen fand? — Sie wage es aber nur und spreche!

Und nicht die Verfasser allein sind es, die sie mit Unwillen hören. Wir haben, dem Himmel sei Dank, jetzt ein Geschlecht selbst von Kritikern, deren beste Kritik darin besteht, — alle Kritik verdächtig zu machen. „Genie! Genie!" schreien sie. „Das Genie setzt sich über alle Regeln hinweg! Was das Genie macht, ist Regel!" So schmeicheln sie dem Genie; ich glaube, damit wir sie auch für Genies halten sollen. Doch sie verraten zu sehr, daß sie nicht einen Funken davon in sich spüren, wenn sie in einem und eben demselben Atem hinzusetzen: „Die Regeln unterdrücken das Genie!" — Als ob sich Genie durch etwas in der Welt unterdrücken ließe! Und noch dazu durch etwas, das, wie sie selbst gestehen, aus ihm hergeleitet ist. Nicht jeder Kunstrichter ist Genie; aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken. Und diese seine in Worten ausgedrückte Empfindung sollte seine Thätigkeit verringern können? Vernünftelt darüber mit ihm, so viel ihr wollt; es versteht euch nur, insofern es eure allgemeinen Sätze den Augenblick in einem einzeln Falle anschauend erkennt; und nur von diesem einzeln Falle bleibt Erinnerung in ihm zurück, die während der Arbeit auf seine Kräfte nicht mehr und nicht weniger wirken kann, als die Erinnerung eines glücklichen Beispiels, die Erinnerung einer eignen glücklichen Erfahrung auf sie zu wirken im stande ist. Behaupten also, daß Regeln und Kritik das Genie unterdrücken können, heißt mit andern Worten behaupten, daß Beispiele und Übung eben dieses vermögen, heißt, das Genie nicht allein auf sich selbst, heißt es sogar lediglich auf seinen ersten Versuch einschränken.

Ebensowenig wissen diese weise Herren, was sie wollen, wenn sie über die nachteiligen Eindrücke, welche die Kritik auf das genießende Publikum mache, so lustig wimmern! Sie möchten uns lieber bereden, daß kein Mensch einen Schmetterling mehr bunt und schön findet, seitdem das böse Vergrößerungsglas erkennen lassen, daß die Farben desselben nur Staub sind.

„Unser Theater", sagen sie, „ist noch in einem viel zu zarten Alter, als daß es den monarchischen Zepter der Kritik ertragen könne. — Es ist fast nötiger, die Mittel zu zeigen, wie das Ideal erreicht werden kann, als darzuthun, wie weit wir noch von diesem Ideale entfernt sind. — Die Bühne muß durch Beispiele, nicht durch Regeln reformiert werden. — Räsonieren ist leichter als selbst erfinden."

Heißt das, Gedanken in Worte kleiden, oder heißt es nicht vielmehr, Gedanken zu Worten suchen und keine erhaschen? — Und wer sind sie denn, die so viel von Beispielen und vom Selbsterfinden reden? Was für Beispiele haben sie denn gegeben? Was haben sie denn selbst erfunden? — Schlaue Köpfe! Wenn ihnen Beispiele zu beurteilen vorkommen, so wünschen sie lieber Regeln; und wenn sie Regeln beurteilen sollen, so möchten sie lieber Beispiele haben. Anstatt von einer Kritik zu beweisen, daß sie falsch ist, beweisen sie, daß sie zu strenge ist, und glauben verthan zu haben! Anstatt ein Räsonnement zu widerlegen, merken sie an, daß Erfinden schwerer ist als Räsonieren, und glauben widerlegt zu haben!

Wer richtig räsoniert, erfindet auch, und wer erfinden will, muß räsonieren können. Nur die glauben, daß sich das eine von dem andern trennen lasse, die zu keinem von beiden aufgelegt sind.

Doch was halte ich mich mit diesen Schwätzern auf? Ich will meinen Gang gehen und mich unbekümmert lassen, was die Grillen am Wege schwirren. Auch ein Schritt aus dem Wege, um sie zu zertreten, ist schon zu viel. Ihr Sommer ist so leicht abgewartet!

Also ohne weitere Einleitung zu den Anmerkungen, die ich bei Gelegenheit der ersten Vorstellung der „Brüder" des Herrn Romanus[1] annoch über dieses Stück versprach! — Die vornehmsten derselben werden die Veränderungen betreffen, die er in der Fabel des Terenz machen zu müssen geglaubt, um sie unsern Sitten näher zu bringen.

Was soll man überhaupt von der Notwendigkeit dieser Veränderungen sagen? Wenn wir so wenig Anstoß finden, römische oder griechische Sitten in der Tragödie geschildert zu sehen, warum nicht auch in der Komödie? Woher die Regel, wenn es anders eine Regel ist, die Szene der erstern in ein entferntes Land, unter ein fremdes Volk, die Szene der andern aber in unsere Heimat zu legen? Woher die Verbindlichkeit, die wir dem Dichter aufbürden, in jener die Sitten desjenigen Volkes, unter dem er seine Handlung vorgehen läßt, so genau als möglich zu schildern, da wir in dieser nur unsere eigene Sitten von ihm geschildert zu sehen verlangen? „Dieses", sagt Pope an einem Orte, „scheint dem ersten Ansehen nach bloßer Eigensinn, bloße Grille zu sein; es hat aber doch seinen guten Grund in der Natur. Das Hauptsächlichste, was wir in der Komödie suchen, ist ein getreues Bild des gemeinen Lebens, von dessen Treue wir aber nicht so leicht versichert werden können, wenn wir es in fremde Moden und Gebräuche verkleidet finden. In der Tragödie hingegen ist es die Handlung, was unsere Aufmerksamkeit am meisten an sich zieht. Einen einheimischen Vorfall aber für die Bühne bequem zu machen, dazu muß man sich mit der Handlung größere Freiheiten nehmen, als eine zu bekannte Geschichte verstattet."

---

[1] Dreiundsiebzigstes Stück, S. 346.

Siebenundneunzigstes Stück.

Den 5. April 1768.

Diese Auflösung, genau betrachtet, dürfte wohl nicht in allen Stücken befriedigend sein. Denn zuzugeben, daß fremde Sitten der Absicht der Komödie nicht so gut entsprechen als einheimische, so bleibt noch immer die Frage, ob die einheimischen Sitten nicht auch zur Absicht der Tragödie ein besseres Verhältnis haben als fremde? Diese Frage ist wenigstens durch die Schwierigkeit, einen einheimischen Vorfall ohne allzu merkliche und anstößige Veränderungen für die Bühne bequem zu machen, nicht beantwortet. Freilich erfordern einheimische Sitten auch einheimische Vorfälle; wenn denn aber nur mit jenen die Tragödie am leichtesten und gewissesten ihren Zweck erreichte, so müßte es ja doch wohl besser sein, sich über alle Schwierigkeiten, welche sich bei Behandlung dieser finden, wegzusetzen, als in Absicht des Wesentlichsten zu kurz zu fallen, welches unstreitig der Zweck ist. Auch werden nicht alle einheimische Vorfälle so merklicher und anstößiger Veränderungen bedürfen; und die deren bedürfen, ist man ja nicht verbunden zu bearbeiten. Aristoteles hat schon angemerkt, daß es gar wohl Begebenheiten geben kann und gibt, die sich vollkommen so ereignet haben, als sie der Dichter braucht. Da dergleichen aber nur selten sind, so hat er auch schon entschieden, daß sich der Dichter um den wenigern Teil seiner Zuschauer, der von den wahren Umständen vielleicht unterrichtet ist, lieber nicht bekümmern, als seiner Pflicht minder Genüge leisten müsse.

Der Vorteil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruht auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen; er ist aller hierzu nötigen Beschreibungen und Winke überhoben; er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern. Einheimische Sitten also erleichtern ihm die Arbeit und befördern bei dem Zuschauer die Illusion.

Warum sollte nun der tragische Dichter sich dieses wichtigen doppelten Vorteils begeben? Auch er hat Ursache, sich die Arbeit so viel als möglich zu erleichtern, seine Kräfte nicht an Nebenzwecke zu verschwenden, sondern sie ganz für den Hauptzweck zu sparen. Auch ihm kömmt auf die Illusion des Zuschauers alles an. — Man wird vielleicht hierauf antworten, daß die Tragödie der Sitten nicht groß bedürfe, daß sie ihrer ganz und gar entübrigt sein könne. Aber sonach braucht sie auch keine fremde Sitten; und von dem Wenigen, was sie von Sitten haben und zeigen will, wird es doch immer besser sein, wenn es von einheimischen Sitten hergenommen ist, als von fremden.

Die Griechen wenigstens haben nie andere als ihre eigene Sitten, nicht bloß in der Komödie, sondern auch in der Tragödie, zum Grunde gelegt. Ja, sie haben fremden Völkern, aus deren Geschichte sie den Stoff ihrer Tragödie etwa einmal entlehnten, lieber ihre eigenen griechischen Sitten leihen, als die Wirkungen der Bühne durch unverständliche barbarische Sitten entkräften wollen. Auf das Kostüm, welches unsern tragischen Dichtern so ängstlich empfohlen wird, hielten sie wenig oder nichts. Der Beweis hiervon können vornehmlich die „Perserinnen" des Äschylus sein; und die Ursache, warum sie sich so wenig an das Kostüm binden zu dürfen glaubten, ist aus der Absicht der Tragödie leicht zu folgern.

Doch ich gerate zu weit in denjenigen Teil des Problems, der mich jetzt gerade am wenigsten angeht. Zwar indem ich behaupte, daß einheimische Sitten auch in der Tragödie zuträglicher sein würden als fremde, so setze ich schon als unstreitig voraus, daß sie es wenigstens in der Komödie sind. Und sind sie das, glaube ich wenigstens, daß sie es sind, so kann ich auch die Veränderungen, welche Herr Romanus in Absicht derselben mit dem Stücke des Terenz gemacht hat, überhaupt nicht anders als billigen.

Er hatte recht, eine Fabel, in welche so besondere griechische und römische Sitten so innig verwebt sind, umzuschaffen. Das Beispiel erhält seine Kraft nur von seiner innern Wahrschein-

lichkeit, die jeder Mensch nach dem beurteilt, was ihm selbst am gewöhnlichsten ist. Alle Anwendung fällt weg, wo wir uns erst mit Mühe in fremde Umstände versetzen müssen. Aber es ist auch keine leichte Sache mit einer solchen Umschaffung. Je vollkommner die Fabel ist, desto weniger läßt sich der geringste Teil verändern, ohne das Ganze zu zerrütten. Und schlimm! wenn man sich sodann nur mit Flicken begnügt, ohne im eigentlichen Verstande umzuschaffen.

Das Stück heißt „Die Brüder", und dieses bei dem Terenz aus einem doppelten Grunde. Denn nicht allein die beiden Alten, Micio und Demea, sondern auch die beiden jungen Leute, Äschinus und Ktesipho, sind Brüder. Demea ist dieser beider Vater; Micio hat den einen, den Äschinus, nur an Sohnes Statt angenommen. Nun begreif' ich nicht, warum unserm Verfasser diese Adoption mißfallen. Ich weiß nicht anders, als daß die Adoption auch unter uns, auch noch jetzt gebräuchlich, und vollkommen auf dem nämlichen Fuß gebräuchlich ist, wie sie es bei den Römern war. Demungeachtet ist er davon abgegangen; bei ihm sind nur die zwei Alten Brüder, und jeder hat einen leiblichen Sohn, den er nach seiner Art erzieht. Aber, desto besser! wird man vielleicht sagen. So sind denn auch die zwei Alte wirkliche Väter, und das Stück ist wirklich eine Schule der Väter, d. h. solcher, denen die Natur die väterliche Pflicht aufgelegt, nicht solcher, die sie freiwillig zwar übernommen, die sich ihrer aber schwerlich weiter unterziehen, als es mit ihrer eignen Gemächlichkeit bestehen kann.

Pater esse disce ab illis, qui vere sciunt!

Sehr wohl! Nur schade, daß durch Auflösung dieses einzigen Knoten, welcher bei dem Terenz den Äschinus und Ktesipho unter sich, und beide mit dem Demea, ihrem Vater, verbindet, die ganze Maschine auseinander fällt und aus einem allgemeinen Interesse zwei ganz verschiedene entstehen, die bloß die Konvenienz des Dichters und keineswegs ihre eigene Natur zusammenhält!

Denn ist Äschinus nicht bloß der angenommene, sondern der leibliche Sohn des Micio, was hat Demea sich viel um ihn zu bekümmern? Der Sohn eines Bruders geht mich so nahe nicht an als mein eigener. Wenn ich finde, daß jemand meinen eigenen Sohn verzieht, geschähe es auch in der besten Absicht von der Welt, so habe ich recht, diesem gutherzigen Verführer mit aller der Heftigkeit zu begegnen, mit welcher beim Terenz Demea dem Micio begegnet. Aber wenn es nicht mein Sohn ist, wenn es der eigene Sohn des Verziehers ist, was kann ich mehr, was darf ich mehr, als daß ich diesen Verzieher warne, und wenn er mein Bruder ist, ihn öfters und ernstlich warne? Unser Verfasser setzt den Demea aus dem Verhältnisse, in welchem er bei dem Terenz steht, aber er läßt ihm die nämliche Ungestümheit, zu welcher ihn doch nur jenes Verhältnis berechtigen konnte. Ja, bei ihm schimpft und tobt Demea noch weit ärger als bei dem Terenz. Er will aus der Haut fahren, „daß er an seines Bruders Kinde Schimpf und Schande erleben muß“. Wenn ihm nun aber dieser antwortete: „Du bist nicht klug, mein lieber Bruder, wenn du glaubst, du könntest an meinem Kinde Schimpf und Schande erleben. Wenn mein Sohn ein Bube ist und bleibt, so wird, wie das Unglück, also auch der Schimpf nur meine sein. Du magst es mit deinem Eifer wohl gut meinen, aber er geht zu weit; er beleidigt mich. Falls du mich nur immer so ärgern willst, so komm mir lieber nicht über die Schwelle! &c.“ Wenn Micio, sage ich, dieses antwortete, nicht wahr, so wäre die Komödie auf einmal aus? Oder könnte Micio etwa nicht so antworten? Ja, müßte er wohl eigentlich nicht so antworten?

Wie viel schicklicher eifert Demea beim Terenz. Dieser Äschinus, den er ein so liederliches Leben zu führen glaubt, ist noch immer sein Sohn, ob ihn gleich der Bruder an Kindes Statt angenommen. Und dennoch besteht der römische Micio weit mehr auf seinem Rechte als der deutsche. Du hast mir, sagt er, deinen Sohn einmal überlassen; bekümmere dich um den, der dir noch übrig ist;

— — — — nam ambos curare, propemodum
Reposcere illum est, quem dedisti — —

Diese versteckte Drohung, ihm seinen Sohn zurückzugeben, ist es auch, die ihn zum Schweigen bringt; und doch kann Micio nicht verlangen, daß sie alle väterliche Empfindungen bei ihm unterdrücken soll. Es muß den Micio zwar verdrießen, daß Demea auch in der Folge nicht aufhört, ihm immer die nämlichen Vorwürfe zu machen; aber er kann es dem Vater doch auch nicht verdenken, wenn er seinen Sohn nicht gänzlich will verderben lassen. Kurz, der Demea des Terenz ist ein Mann, der für das Wohl dessen besorgt ist, für den ihm die Natur zu sorgen aufgab; er thut es zwar auf die unrechte Weise, aber die Weise macht den Grund nicht schlimmer. Der Demea unsers Verfassers hingegen ist ein beschwerlicher Zänker, der sich aus Verwandtschaft zu allen Grobheiten berechtigt glaubt, die Micio auf keine Weise an dem bloßen Bruder dulden müßte.

Achtundneunzigstes Stück.

Den 8. April 1768.

Ebenso schielend und falsch wird durch Aufhebung der doppelten Brüderschaft auch das Verhältnis der beiden jungen Leute. Ich verdenke es dem deutschen Äschinus, daß er[1] „vielmals an den Thorheiten des Ktesipho Anteil nehmen zu müssen geglaubt, um ihn als seinen Vetter der Gefahr und öffentlichen Schande zu entreißen". Was Vetter? Und schickt es sich wohl für den leiblichen Vater, ihm darauf zu antworten: „Ich billige deine hierbei bezeigte Sorgfalt und Vorsicht; ich verwehre dir es auch ins künftige nicht?" Was verwehrt der Vater dem Sohne nicht? An den Thorheiten eines ungezogenen Vetters Anteil zu nehmen? Wahrlich, das sollte er ihm

[1] Aufz. I, Auftr. 3, S. 18.

verwehren. „Suche deinen Vetter“, müßte er ihm höchstens sagen, „so viel möglich von Thorheiten abzuhalten; wenn du aber findest, daß er durchaus darauf besteht, so entziehe dich ihm; denn dein guter Name muß dir werter sein als seiner.“

Nur dem leiblichen Bruder verzeihen wir, hierin weiter zu gehen. Nur an leiblichen Brüdern kann es uns freuen, wenn einer von dem andern rühmt:

— — Illius opera nunc vivo! Festivum caput,
Qui omnia sibi post putarit esse prae meo commodo:
Maledicta, famam, meum amorem et peccatum in se transtulit.

Denn der brüderlichen Liebe wollen wir von der Klugheit keine Grenzen gesetzt wissen. Zwar ist es wahr, daß unser Verfasser seinem Äschinus die Thorheit überhaupt zu ersparen gewußt hat, die der Äschinus des Terenz für seinen Bruder begeht. Eine gewaltsame Entführung hat er in eine kleine Schlägerei verwandelt, an welcher sein wohlgezogner Jüngling weiter keinen Teil hat, als daß er sie gern verhindern wollen. Aber gleichwohl läßt er diesen wohlgezognen Jüngling für einen ungezognen Vetter noch viel zu viel thun. Denn müßte es jener wohl auf irgend eine Weise gestatten, daß dieser ein Kreatürchen, wie Citalise ist, zu ihm in das Haus brächte? in das Haus seines Vaters? unter die Augen seiner tugendhaften Geliebten? Es ist nicht der verführerische Damis, diese Pest für junge Leute[1], dessenwegen der deutsche Äschinus seinem liederlichen Vetter die Niederlage bei sich erlaubt; es ist die bloße Konvenienz des Dichters.

Wie vortrefflich hängt alles das bei dem Terenz zusammen! Wie richtig und notwendig ist da auch die geringste Kleinigkeit motiviert! Äschinus nimmt einem Sklavenhändler ein Mädchen mit Gewalt aus dem Hause, in das sich sein Bruder verliebt hat. Aber er thut das, weniger um der Neigung seines Bruders zu willfahren, als um einem größern Übel vorzubauen. Der Sklavenhändler will mit diesem Mädchen unverzüglich auf einen auswärtigen Markt, und der Bruder will

[1] Seite 30.

dem Mädchen nach, will lieber sein Vaterland verlassen, als den Gegenstand seiner Liebe aus den Augen verlieren [1]. Noch erfährt Äschinus zu rechter Zeit diesen Entschluß. Was soll er thun? Er bemächtigt sich in der Geschwindigkeit des Mädchens und bringt sie in das Haus seines Oheims, um diesem gütigen Manne den ganzen Handel zu entdecken. Denn das Mädchen ist zwar entführt, aber sie muß ihrem Eigentümer doch bezahlt werden. Micio bezahlt sie auch ohne Anstand und freut sich nicht sowohl über die That der jungen Leute als über die brüderliche Liebe, welche er zum Grunde sieht, und über das Vertrauen, welches sie auf ihn dabei setzen wollen. Das Größte ist geschehen, warum sollte er nicht noch eine Kleinigkeit hinzufügen, ihnen einen vollkommen vergnügten Tag zu machen?

— — — Argentum adnumeravit illico:
Dedit praeterea in sumptum dimidium minae.

Hat er dem Ktesipho das Mädchen gekauft, warum soll er ihm nicht verstatten, sich in seinem Hause mit ihr zu vergnügen? Da ist nach den alten Sitten nichts, was im geringsten der Tugend und Ehrbarkeit widerspräche.

Aber nicht so in unsern „Brüdern". Das Haus des gütigen Vaters wird auf das ungeziemendste gemißbraucht. Anfangs ohne sein Wissen, und endlich gar mit seiner Genehmigung. Citalise ist eine weit unanständigere Person als selbst jene Psaltria, und unser Ktesipho will sie gar heiraten. Wenn das der Terenzische Ktesipho mit seiner Psaltria vorgehabt hätte, so würde sich der Terenzische Micio sicherlich ganz anders dabei genommen haben. Er würde Citalisen die Thüre gewiesen und mit dem Vater die kräftigsten Mittel verabredet haben, einen sich so sträflich emanzipierenden Burschen im Zaume zu halten.

---

[1] Act. II. Sc. 4.
AE. Hoc mihi dolet, nos paene sero scisse: et paene in eum locum
Rediisse, ut si omnes cuperent, nihil tibi possent auxiliarier.
CT. Pudebat. AE. Ah, stultitia est istaec; non pudor, tam ob parvulam
Rem paene e patria: turpe dictu. Deos quaeso ut istaec prohibeant.

überhaupt ist der deutsche Ktesipho von Anfange viel zu verderbt geschildert, und auch hierin ist unser Verfasser von seinem Muster abgegangen. Die Stelle erweckt mir immer Grausen, wo er sich mit seinem Vetter über seinen Vater unterhält[1].

Leander. Aber wie reimt sich das mit der Ehrfurcht, mit der Liebe, die du deinem Vater schuldig bist?

Lycast. Ehrfurcht? Liebe? Hm! die wird er wohl nicht von mir verlangen.

Leander. Er sollte sie nicht verlangen?

Lycast. Nein, gewiß nicht. Ich habe meinen Vater gar nicht lieb. Ich müßte es lügen, wenn ich es sagen wollte.

Leander. Unmenschlicher Sohn! Du bedenkst nicht, was du sagst. Denjenigen nicht lieben, der dir das Leben gegeben hat! So sprichst du jetzt, da du ihn noch leben siehst. Aber verliere ihn einmal; hernach will ich dich fragen.

Lycast. Hm! Ich weiß nun eben nicht, was da geschehen würde. Auf allen Fall würde ich wohl auch so gar unrecht nicht thun. Denn ich glaube, er würde es auch nicht besser machen. Er spricht ja fast täglich zu mir: „Wenn ich dich nur los wäre! wenn du nur weg wärest!" Heißt das Liebe? Kannst zu verlangen, daß ich ihn wieder lieben soll?

Auch die strengste Zucht müßte ein Kind zu so unnatürlichen Gesinnungen nicht verleiten. Das Herz, das ihrer aus irgend einer Ursache fähig ist, verdient nichts anders, als sklavisch gehalten zu werden. Wenn wir uns des ausschweifenden Sohnes gegen den strengen Vater annehmen sollen, so müssen jenes Ausschweifungen kein grundböses Herz verraten; es müssen nichts als Ausschweifungen des Temperaments, jugendliche Unbedachtsamkeiten, Thorheiten des Kitzels und Mutwillens sein. Nach diesem Grundsatze haben Menander und Terenz ihren Ktesipho geschildert. So streng ihn sein Vater hält, so entfährt ihm doch nie das geringste böse Wort gegen denselben. Das einzige, was man so nennen könnte, macht er auf die vor-

---

[1] I. Aufz., 6. Auftr.

trefflichste Weise wieder gut. Er möchte seiner Liebe gern wenigstens ein paar Tage ruhig genießen; er freut sich, daß der Vater wieder hinaus auf das Land, an seine Arbeit ist, und wünscht, daß er sich damit so abmatten — so abmatten möge, daß er ganze drei Tage nicht aus dem Bette könne. Ein rascher Wunsch! aber man sehe, mit welchem Zusatze:

— — — utinam quidem
Quod cum salute ejus fiat, ita se defatigarit velim,
Ut triduo hoc perpetuo prorsum e lecto nequeat surgere.

Quod cum salute ejus fiat! Nur müßte es ihm weiter nicht schaden! — So recht! so recht, liebenswürdiger Jüngling! Immer geh', wohin dich Freude und Liebe rufen! Für dich drücken wir gern ein Auge zu! Das Böse, das du begehst, wird nicht sehr böse sein! Du hast einen strengern Aufseher in dir, als selbst dein Vater ist! — Und so sind mehrere Züge in der Szene, aus der diese Stelle genommen ist. Der deutsche Ktesipho ist ein abgefeimter Bube, dem Lügen und Betrug sehr geläufig sind; der römische hingegen ist in der äußersten Verwirrung um einen kleinen Vorwand, durch den er seine Abwesenheit bei seinem Vater rechtfertigen könnte.

Rogabit me, ubi fuerim? quem ego hodie toto non vidi die.
Quid dicam? Sy. Nilne in mentem venit? Ct. Nunquam quicquam.
Sy. Tanto nequior.
Cliens, amicus, hospes, nemo est vobis? Ct. Sunt, quid postea?
Sy. Hisce opera ut data sit. Ct. Quae non data sit? Non potest fieri!

Dieses naive, aufrichtige: quae non data sit! Der gute Jüngling sucht einen Vorwand, und der schalkische Knecht schlägt ihm eine Lüge vor. Eine Lüge! Nein das geht nicht: non potest fieri!

Neunundneunzigstes Stück.

Den 12. April 1768.

Sonach hatte Terenz auch nicht nötig, uns seinen Ktesipho am Ende des Stücks beschämt und durch die Beschämung auf dem Wege der Besserung zu zeigen. Wohl aber mußte dieses unser Verfasser thun. Nur fürchte ich, daß der Zuschauer die kriechende Reue und die furchtsame Unterwerfung eines so leichtsinnigen Buben nicht für sehr aufrichtig halten kann. Ebensowenig als die Gemütsänderung seines Vaters. Beider Umkehrung ist so wenig in ihrem Charakter gegründet, daß man das Bedürfnis des Dichters, sein Stück schließen zu müssen, und die Verlegenheit, es auf eine bessere Art zu schließen, ein wenig zu sehr darin empfindet. — Ich weiß überhaupt nicht, woher so viele komische Dichter die Regel genommen haben, daß der Böse notwendig am Ende des Stücks entweder bestraft werden, oder sich bessern müsse. In der Tragödie möchte diese Regel noch eher gelten; sie kann uns da mit dem Schicksale versöhnen und Murren in Mitleid kehren. Aber in der Komödie, denke ich, hilft sie nicht allein nichts, sondern sie verdirbt vielmehr vieles. Wenigstens macht sie immer den Ausgang schielend und kalt und einförmig. Wenn die verschiednen Charaktere, welche ich in eine Handlung verbinde, nur diese Handlung zu Ende bringen, warum sollen sie nicht bleiben, wie sie waren? Aber freilich muß die Handlung sodann in etwas mehr als in einer bloßen Kollision der Charaktere bestehen. Diese kann allerdings nicht anders als durch Nachgebung und Veränderung des einen Teils dieser Charaktere geendet werden; und ein Stück, das wenig oder nichts mehr hat als sie, nähert sich nicht sowohl seinem Ziele, sondern schläft vielmehr nach und nach ein. Wenn hingegen jene Kollision, die Handlung mag sich ihrem Ende nähern so viel, als sie will, dennoch gleich stark fortdauert, so begreift man leicht, daß das Ende ebenso lebhaft und unterhaltend sein kann, als die Mitte nur immer war. Und das ist gerade der Unterschied,

der sich zwischen dem letzten Akte des Terenz und dem letzten unsers Verfassers befindet. Sobald wir in diesem hören, daß der strenge Vater hinter die Wahrheit gekommen, so können wir uns das übrige alles an den Fingern abzählen; denn es ist der fünfte Akt. Er wird anfangs poltern und toben; bald darauf wird er sich besänftigen lassen, wird sein Unrecht erkennen und so werden wollen, daß er nie wieder zu einer solchen Komödie den Stoff geben kann; desgleichen wird der ungeratene Sohn kommen, wird abbitten, wird sich zu bessern versprechen; kurz, alles wird ein Herz und eine Seele werden. Den hingegen will ich sehen, der in dem fünften Akte des Terenz die Wendungen des Dichters erraten kann! Die Intrige ist längst zu Ende, aber das fortwährende Spiel der Charaktere läßt es uns kaum bemerken, daß sie zu Ende ist. Keiner verändert sich; sondern jeder schleift nur dem andern ebensoviel ab, als nötig ist, ihn gegen den Nachteil des Exzesses zu verwahren. Der freigebige Micio wird durch das Manöver des geizigen Demea dahin gebracht, daß er selbst das Übermaß in seinem Bezeigen erkennt und fragt:

Quod proluvium? quae istaec subita est largitas?

So wie umgekehrt der strenge Demea durch das Manöver des nachsichtsvollen Micio endlich erkennt, daß es nicht genug ist, nur immer zu tadeln und zu bestrafen, sondern es auch gut sei, obsecundare in loco.

Noch eine einzige Kleinigkeit will ich erinnern, in welcher unser Verfasser sich gleichfalls zu seinem eigenen Nachteile von seinem Muster entfernt hat.

Terenz sagt es selbst, daß er in die „Brüder" des Menander eine Episode aus einem Stücke des Diphilus übergetragen und so seine „Brüder" zusammengesetzt habe. Diese Episode ist die gewaltsame Entführung der Psaltria durch den Äschinus, und das Stück des Diphilus hieß: „Die miteinander Sterbenden".

Synapothnescontes Diphili comoedia est —
In Graeca adolescens est, qui lenoni eripit
Meretricem in prima fabula — — — —

— — — — eum hic locum sumpsit sibi
In Adelphos — — — — — —

Nach diesen beiden Umständen zu urteilen, mochte Diphilus ein Paar Verliebte aufgeführt haben, die fest entschlossen waren, lieber miteinander zu sterben, als sich trennen zu lassen; und wer weiß, was geschehen wäre, wenn sich gleichfalls nicht ein Freund ins Mittel geschlagen und das Mädchen für den Liebhaber mit Gewalt entführt hätte? Den Entschluß, miteinander zu sterben, hat Terenz in den bloßen Entschluß des Liebhabers, dem Mädchen nachzufliehen und Vater und Vaterland um sie zu verlassen, gemildert. Donatus sagt dieses ausdrücklich: „Menander mori illum voluisse fingit, Terentius fuger". Aber sollte es in dieser Note des Donatus nicht Diphilus anstatt Menander heißen? Ganz gewiß; wie Peter Nannius dieses schon angemerkt hat[1]. Denn der Dichter, wie wir gesehen, sagt es ja selbst, daß er diese ganze Episode von der Entführung nicht aus dem Menander, sondern aus dem Diphilus entlehnt habe; und das Stück des Diphilus hatte von dem Sterben sogar seinen Titel.

Indes muß freilich anstatt dieser von dem Diphilus entlehnten Entführung in dem Stücke des Menander eine andere Intrige gewesen sein, an der Äschinus gleicherweise für den Ktesipho Anteil nahm, und wodurch er sich bei seiner Geliebten in eben den Verdacht brachte, der am Ende ihre Verbindung so glücklich beschleunigte. Worin diese eigentlich bestanden, dürfte schwer zu erraten sein. Sie mag aber bestanden haben, worin sie will, so wird sie doch gewiß ebensowohl gleich vor dem Stücke vorhergegangen sein, als die vom Terenz dafür

[1] Sylloge V. Miscell. cap. 10. Videat quaeso accuratus lector, num pro Menandro legendum sit Diphilus. Certe vel tota Comoedia, vel pars istius argumenti, quod hic tractatur, ad verbum e Diphilo translata est. — Ita cum Diphili comoedia a commoriendo nomen habeat, et ibi dicatur adolescens mori voluisse, quod Terentius in fugere mutavit: omnino adducor, eam imitationem a Diphilo, non a Menandro mutuatam esse, et ex eo commoriendi cum puella studio συναποθνησκοντες nomen fabulae inditum esse.

gebrauchte Entführung. Denn auch sie muß es gewesen sein, wovon man noch überall sprach, als Demea in die Stadt kam; auch sie muß die Gelegenheit und der Stoff gewesen sein, worüber Demea gleich anfangs mit seinem Bruder den Streit beginnt, in welchem sich beider Gemütsarten so vortrefflich entwickeln.

— — — Nam illa, quae antehac facta sunt
Omitto: modo quid designavit? — —
Fores effregit, atque in aedes irruit
Alienas — — — — — — — — —
— — — clamant omnes, indignissime
Factum esse. Hoc advenienti quot mihi, Micio
Dixere? in ore est omni populo — —

Nun habe ich schon gesagt, daß unser Verfasser diese gewaltsame Entführung in eine kleine Schlägerei verwandelt hat. Er mag auch seine guten Ursachen dazu gehabt haben; wenn er nur diese Schlägerei selbst nicht so spät hätte geschehen lassen. Auch sie sollte und müßte das sein, was den strengen Vater aufbringt. So aber ist er schon aufgebracht, ehe sie geschieht, und man weiß gar nicht, woüber? Er tritt auf und zankt ohne den geringsten Anlaß. Er sagt zwar: „Alle Leute reden von der schlechten Aufführung deines Sohnes; ich darf nur einmal den Fuß in die Stadt setzen, so höre ich mein blaues Wunder." Aber was denn die Leute eben jetzt reden, worin das blaue Wunder bestanden, das er eben jetzt gehört, und worüber er ausdrücklich mit seinem Bruder zu zanken kömmt, das hören wir nicht und können es auch aus dem Stücke nicht erraten. Kurz, unser Verfasser hätte den Umstand, der den Demea in Harnisch bringt, zwar verändern können, aber er hätte ihn nicht versetzen müssen! Wenigstens, wenn er ihn versetzen wollen, hätte er den Demea im ersten Akte seine Unzufriedenheit mit der Erziehungsart seines Bruders nur nach und nach müssen äußern, nicht aber auf einmal damit herausplatzen lassen.

Möchten wenigstens nur diejenigen Stücke des Menander auf uns gekommen sein, welche Terenz genutzt hat! Ich kann

mir nichts Unterrichtenders denken, als eine Vergleichung dieser griechischen Originale mit den lateinischen Kopien sein würde.

Denn gewiß ist es, daß Terenz kein bloßer sklavischer Übersetzer gewesen. Auch da, wo er den Faden des Menandrischen Stückes völlig beibehalten, hat er sich noch manchen kleinen Zusatz, manche Verstärkung oder Schwächung eines und des andern Zuges erlaubt, wie uns deren verschiedene Donatus in seinen Scholien angezeigt. Nur schade, daß sich Donatus immer so kurz und öfters so dunkel darüber ausdrückt (weil zu seiner Zeit die Stücke des Menander noch selbst in jedermanns Händen waren), daß es schwer wird, über den Wert oder Unwert solcher Terenzischen Künsteleien etwas Zuverlässiges zu sagen. In den „Brüdern" findet sich hiervon ein sehr merkwürdiges Exempel.

Hundertstes Stück.

Den 15. April 1768.

Demea, wie schon angemerkt, will im fünften Akte dem Micio eine Lektion nach seiner Art geben. Er stellt sich lustig, um die andern wahre Ausschweifungen und Tollheiten begehen zu lassen; er spielt den Freigebigen, aber nicht aus seinem, sondern aus des Bruders Beutel; er möchte diesen lieber auf einmal ruinieren, um nur das boshafte Vergnügen zu haben, ihm am Ende sagen zu können: „Nun sieh, was du von deiner Gutherzigkeit hast!" So lange der ehrliche Micio nur von seinem Vermögen dabei zusetzt, lassen wir uns den hämischen Spaß ziemlich gefallen. Aber nun kömmt es dem Verräter gar ein, den guten Hagestolz mit einem alten verlebten Mütterchen zu verkuppeln. Der bloße Einfall macht uns anfangs zu lachen; wenn wir aber endlich sehen, daß es Ernst damit wird, daß sich Micio wirklich die Schlinge über den Kopf werfen läßt, der er mit einer einzigen ernstlichen Wendung hätte

ausweichen können, wahrlich, so wissen wir kaum mehr, auf wen wir ungehaltner sein sollen, ob auf den Demea oder auf den Micio[1].

Demea. Jawohl ist das mein Wille! Wir müssen von nun an mit diesen guten Leuten nur Eine Familie machen; wir müssen ihnen auf alle Weise aufhelfen, uns auf alle Art mit ihnen verbinden.

Äschinus. Das bitte ich, mein Vater.

Micio. Ich bin gar nicht dagegen.

Demea. Es schickt sich auch nicht anders für uns. — Denn erst ist sie seiner Frauen Mutter —

Micio. Nun dann?

Demea. Auf die nichts zu sagen; brav, ehrbar —

---

[1] Act. V. Sc. VIII.

De. Ego vero jubeo, et in hac re, et in aliis omnibus,
Quam maxime unam facere nos hanc familiam;
Colere, adjuvare, adjungere. Aes. Ita quaeso pater.
Mi. Haud aliter censeo. De. Imo hercle ita nobis decet.
Primum hujus uxoris est mater. Mi. Quid postea?
De. Proba, et modesta. Mi. Ita ajunt. De. Natu grandior.
Mi. Scio. De. Parere jam diu haec per annos non potest:
Nec qui eam respiciat, quisquam est; sola est. Mi. Quam hic rem agit?
De. Hanc te aequum est ducere; et te operam, ut fiat, dare.
Mi. Me ducere autem? De. Te. Mi. Me? De. Te inquam. Mi. Ineptis. De. Si tu sis homo,
Hic faciat. Aes. Mi pater. Mi. Quid? Tu autem huic, asine, auscultas. De. Nihil agis,
Fieri aliter non potest. Mi. Deliras. Aes. Sine te exorem, mi pater
Mi. Insanis, aufer. De. Age, da veniam filio. Mi. Satin' sanus es?
Ego novus maritus anno demum quinto et sexagesimo
Fiam; atque anum decrepitam ducam? Idne estis auctores mihi?
Aes. Fac; promisi ego illis. Mi. Promisti autem? de te largitor puer.
De. Age, quid, si quid te majus oret? Mi. Quasi non hoc sit maximum.
De. Da veniam. Aes. Ne gravere. De. Fac, promitte. Mi. Non omittis?
Aes. Non; nisi te exorem. Mi. Vis est haec quidem. De. Age prolixe Micio.
Mi. Etsi hoc mihi pravum, ineptum, absurdum, atque alienum a vita mea
Videtur: si vos tantopere istuc vultis, fiat. — — — — — —

Micio. So höre ich.

Demea. Bei Jahren ist sie auch.

Micio. Jawohl.

Demea. Kinder kann sie schon lange nicht mehr haben. Dazu ist niemand, der sich um sie bekümmerte; sie ist ganz verlassen.

Micio. Was will der damit?

Demea. Die mußt du billig heiraten, Bruder. Und du (zum Äschinus) mußt ja machen, daß er es thut.

Micio. Ich? sie heiraten?

Demea. Du!

Micio. Ich?

Demea. Du! wie gesagt, du!

Micio. Du bist nicht klug.

Demea (zum Äschinus). Nun zeige, was du kannst! Er muß!

Äschinus. Mein Vater —

Micio. Wie? — Und du, Geck, kannst ihm noch folgen?

Demea. Du sträubst dich umsonst; es kann nun einmal nicht anders sein.

Micio. Du schwärmst.

Äschinus. Laß dich erbitten! mein Vater!

Micio. Rasest du? Geh!

Demea. O, so mach' dem Sohne doch die Freude!

Micio. Bist du wohl bei Verstande? Ich in meinem fünfundsechzigsten Jahre noch heiraten? Und ein altes, verlebtes Weib heiraten? Das könnet ihr mir zumuten?

Äschinus. Thu es immer; ich habe es ihnen versprochen.

Micio. Versprochen gar? — Bürschchen, versprich für dich, was du versprechen willst!

Demea. Frisch! Wenn es nun etwas Wichtigeres wäre, warum er dich bäte?

Micio. Als ob etwas Wichtigers sein könnte wie das!

Demea. So willfahre ihm doch nur!

Äschinus. Sei uns nicht zuwider!

Demea. Fort, versprich!

Micio. Wie lange soll das währen?

Äschinus. Bis du dich erbitten lassen.

Micio. Aber das heißt Gewalt brauchen.

Demea. Thu ein übriges, guter Micio.

Micio. Nun dann; — ob ich es zwar sehr unrecht, sehr abgeschmackt finde; ob es sich schon weder mit der Vernunft, noch mit meiner Lebensart reimt; — weil ihr doch so sehr darauf besteht: es sei!

„Nein", sagt die Kritik, „das ist zu viel! Der Dichter ist hier mit Recht zu tadeln. Das einzige, was man noch zu seiner Rechtfertigung sagen könnte, wäre dieses, daß er die nachteiligen Folgen einer übermäßigen Gutherzigkeit habe zeigen wollen. Doch Micio hat sich bis dahin so liebenswürdig bewiesen, er hat so viel Verstand, so viele Kenntnis der Welt gezeigt, daß diese seine letzte Ausschweifung wider alle Wahrscheinlichkeit ist und den feinern Zuschauer notwendig beleidigen muß. Wie gesagt also: der Dichter ist hier zu tadeln, auf alle Weise zu tadeln!"

Aber welcher Dichter? Terenz? oder Menander? oder beide? — Der neue englische Übersetzer des Terenz, Colman, will den größern Teil des Tadels auf den Menander zurückschieben und glaubt aus einer Anmerkung des Donatus beweisen zu können, daß Terenz die Ungereimtheit seines Originals in dieser Stelle wenigstens sehr gemildert habe. Donatus sagt nämlich: „Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur. Ergo Terentius εὑρητικῶς."

„Es ist sehr sonderbar", erklärt sich Colman, „daß diese Anmerkung des Donatus so gänzlich von allen Kunstrichtern übersehen worden, da sie bei unserm Verluste des Menander doch um so viel mehr Aufmerksamkeit verdient. Unstreitig ist es, daß Terenz in dem letzten Akte dem Plane des Menander gefolgt ist: ob er nun aber schon die Ungereimtheit, den Micio mit der alten Mutter zu verheiraten, angenommen, so lernen wir doch vom Donatus, daß dieser Umstand ihm selber anstößig gewesen, und er sein Original dahin verbessert, daß er den Micio alle den Widerwillen gegen eine solche Verbindung

äußern lassen, den er in dem Stücke des Menander, wie es scheint, nicht geäußert hatte."

Es ist nicht unmöglich, daß ein römischer Dichter nicht einmal etwas besser könne gemacht haben als ein griechischer. Aber der bloßen Möglichkeit wegen möchte ich es gern in keinem Falle glauben.

Colman meint also, die Worte des Donatus: „Apud Menandrum senex de nuptiis non gravatur", hießen so viel als: beim Menander sträubt sich der Alte gegen die Heirat nicht. Aber wie, wenn sie das nicht hießen? Wenn sie vielmehr zu übersetzen wären: beim Menander fällt man dem Alten mit der Heirat nicht beschwerlich? Nuptias gravari würde zwar allerdings jenes heißen: aber auch de nuptiis gravari? In jener Redensart wird gravari gleichsam als ein Deponens gebraucht, in dieser aber ist es ja wohl das eigentliche Passivum und kann also meine Auslegung nicht allein leiden, sondern vielleicht wohl gar keine andere leiden als sie.

Wäre aber dieses, wie stünde es dann um den Terenz? Er hätte sein Original so wenig verbessert, daß er es vielmehr verschlimmert hätte; er hätte die Ungereimtheit mit der Verheiratung des Micio durch die Weigerung desselben nicht gemildert, sondern sie selber erfunden. Terentius εὑρητικῶς! Aber nur, daß es mit den Erfindungen der Nachahmer nicht weit her ist!

Hundertunderstes, zweites, drittes und viertes Stück.

Den 19. April 1768.

Hundertunderstes bis viertes? — Ich hatte mir vorgenommen, den Jahrgang dieser Blätter nur aus hundert Stücken bestehen zu lassen. Zweiundfunfzig Wochen und die Woche zwei Stück, geben zwar allerdings hundert und viere. Aber warum sollte unter allen Tagewerkern dem einzigen wöchent-

lichen Schriftsteller kein Feiertag zu statten kommen? Und in dem ganzen Jahre nur vier ist ja so wenig!

Doch Dodsley und Kompanie haben dem Publico in meinem Namen ausdrücklich hundertundvier Stück versprochen. Ich werde die guten Leute schon nicht zu Lügnern machen müssen.

Die Frage ist nur: wie fange ich es am besten an? — Der Zeug ist schon verschnitten; ich werde einflicken oder recken müssen. — Aber das klingt so stümpermäßig. Mir fällt ein — was mir gleich hätte einfallen sollen: die Gewohnheit der Schauspieler, auf ihre Hauptvorstellung ein kleines Nachspiel folgen zu lassen. Das Nachspiel kann handeln, wovon es will, und braucht mit dem Vorhergehenden nicht in der geringsten Verbindung zu stehen. — So ein Nachspiel dann mag die Blätter nun füllen, die ich mir ganz ersparen wollte.

Erst ein Wort von mir selbst! Denn warum sollte nicht auch ein Nachspiel einen Prolog haben dürfen, der sich mit einem Poeta, cum primum animum ad scribendum appulit, anfinge?

Als vor Jahr und Tag einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr thun lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Prinzipals geschehen könne, so weiß ich nicht, wie man auf mich dabei fiel und sich träumen ließ, daß ich bei diesem Unternehmen wohl nützlich sein könnte? — Ich stand eben am Markte und war müßig; niemand wollte mich dingen, ohne Zweifel, weil mich niemand zu brauchen wußte, bis gerade auf diese Freunde! — Noch sind mir in meinem Leben alle Beschäftigungen sehr gleichgültig gewesen; ich habe mich nie zu einer gedrungen oder nur erboten, aber auch die geringfügigste nicht von der Hand gewiesen, zu der ich mich aus einer Art von Prädilektion erlesen zu sein glauben konnte.

Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters konkurrieren wolle? darauf war also leicht geantwortet. Alle Bedenklichkeiten waren nur die: ob ich es könne? und wie ich es am besten könne?

Ich bin weder Schauspieler noch Dichter.

Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken; und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähschrift auf die Krücke unmöglich erbauen kann.

Doch freilich, wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, sich von einem Orte zum andern zu bewegen, aber ihn nicht zum Läufer machen kann, so auch die Kritik. Wenn ich mit ihrer Hülfe etwas zu stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde, so kostet es mich so viel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können, daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll, niemand in der Welt ungeschickter sein kann als ich.

Was Goldoni für das italienische Theater that, der es in einem Jahre mit dreizehn neuen Stücken bereicherte, das muß ich für das deutsche zu thun folglich bleiben lassen. Ja, das würde ich bleiben lassen, wenn ich es auch könnte. Ich bin mißtrauischer gegen alle erste Gedanken, als De la Casa und der alte Shandy nur immer gewesen sind. Denn wenn ich sie auch schon nicht für Eingebungen des bösen Feindes, weder des eigentlichen noch des allegorischen, halte[1], so denke ich doch immer, daß die ersten Gedanken die ersten sind, und daß das Beste auch nicht einmal in allen Suppen obenauf zu schwimmen pflegt. Meine erste Gedanken sind gewiß kein Haar besser als jedermanns erste Gedanken; und mit jedermanns Gedanken bleibt man am klügsten zu Hause.

— Endlich fiel man darauf, selbst das, was mich zu einem so langsamen oder, wie es meinen rüstigern Freunden scheint, so faulen Arbeiter macht, selbst das an mir nutzen zu wollen: die Kritik. Und so entsprang die Idee zu diesem Blatte.

Sie gefiel mir, diese Idee. Sie erinnerte mich an die Didaskalien der Griechen, d. h. an die kurzen Nachrichten, dergleichen selbst Aristoteles von den Stücken der griechischen Bühne zu schreiben der Mühe wert gehalten. Sie erinnerte mich, vor langer Zeit einmal über den grundgelehrten Casaubonus bei mir gelacht zu haben, der sich aus wahrer Hochachtung für das Solide in den Wissenschaften einbildete, daß es dem Aristoteles vornehmlich um die Berichtigung der Chronologie bei

---

[1] An opinion John de la Casa, archbishop of Benevento, was afflicted with — which opinion was, — that whenever a Christian was writing a book (not for his private amusement, but) where his intent and purpose was bona fide, to print and publish it to the world, his first thoughts were always the temptations of the evil one. — My father was hugely pleased with this theory of John de la Casa; and (had it not cramped him a little in his creed) I believe would have given ten of the best acres in the Shandy estate, to have been the broacher of it; — but as he could not have the honour of it in the litteral sense of the doctrine, he took up with the allegory of it. Prejudice of education, he would say, is the devil etc. (Life and Op. of Tristram Shandy. Vol. V. p. 74.)

seinen Didaskalien zu thun gewesen[1]. — Wahrhaftig, es wäre auch eine ewige Schande für den Aristoteles, wenn er sich mehr um den poetischen Wert der Stücke, mehr um ihren Einfluß auf die Sitten, mehr um die Bildung des Geschmacks darin bekümmert hätte als um die Olympiade, als um das Jahr der Olympiade, als um die Namen der Archonten, unter welchen sie zuerst aufgeführt worden!

Ich war schon willens, das Blatt selbst „Hamburgische Didaskalien" zu nennen. Aber der Titel klang mir allzu fremd, und nun ist es mir sehr lieb, daß ich ihm diesen vorgezogen habe. Was ich in eine „Dramaturgie" bringen oder nicht bringen wollte, das stand bei mir; wenigstens hatte mir Lione Allacci desfalls nichts vorzuschreiben. Aber wie eine Didaskalie aussehen müsse, glauben die Gelehrten zu wissen, wenn es auch nur aus den noch vorhandenen Didaskalien des Terenz wäre, die eben dieser Casaubonus breviter et eleganter scriptas nennt. Ich hatte weder Lust, meine Didaskalien so kurz, noch so elegant zu schreiben; und unsere jetzt lebende Casauboni würden die Köpfe trefflich geschüttelt haben, wenn sie gefunden hätten, wie selten ich irgend eines chronologischen Umstandes gedenke, der künftig einmal, wenn Millionen anderer Bücher verloren gegangen wären, auf irgend ein historisches Faktum einiges Licht werfen könnte. In welchem Jahre Ludwigs des Vierzehnten oder Ludwigs des Funfzehnten, ob zu Paris oder zu Versailles, ob in Gegenwart der Prinzen vom Geblüte oder nicht der Prinzen vom Geblüte dieses oder jenes französische Meisterstück zuerst aufgeführt worden, das würden sie bei mir gesucht und zu ihrem großen Erstaunen nicht gefunden haben.

---

[1] (Animadv. in Athenaeum Libr. VI. cap. 7.) *Διδασκαλια* accipitur pro eo scripto, quo explicatur ubi, quando, quomodo et quo eventu fabula aliqua fuerit acta. — Quantum critici hac diligentia veteres chronologos adjuverint, soli aestimabunt illi, qui norunt quam infirma et tenuia praesidia habuerint, qui ad ineundam fugacis temporis rationem primi animum appulerunt. Ego non dubito, eo potissimum spectasse Aristotelem, cum *Διδασκαλιας* suas componeret. —

Was sonst diese Blätter werden sollten, darüber habe ich mich in der Ankündigung erklärt; was sie wirklich geworden, das werden meine Leser wissen. Nicht völlig das, wozu ich sie zu machen versprach; etwas anderes, aber doch, denke ich, nichts Schlechteres.

„Sie sollten jeden Schritt begleiten, den die Kunst, sowohl des Dichters als des Schauspielers, hier thun würde."

Die letztere Hälfte bin ich sehr bald überdrüssig geworden. Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst. Wenn es vor alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr; sie ist verloren; sie muß ganz von neuem wieder erfunden werden. Allgemeines Geschwätze darüber hat man in verschiedenen Sprachen genug; aber spezielle, von jedermann erkannte, mit Deutlichkeit und Präzision abgefaßte Regeln, nach welchen der Tadel oder das Lob des Akteurs in einem besondern Falle zu bestimmen sei, deren wüßte ich kaum zwei oder drei. Daher kömmt es, daß alles Räsonnement über diese Materie immer so schwankend und vieldeutig scheint, daß es eben kein Wunder ist, wenn der Schauspieler, der nichts als eine glückliche Routine hat, sich auf alle Weise dadurch beleidigt findet. Gelobt wird er sich nie genug, getadelt aber allezeit viel zu viel glauben; ja, öfters wird er gar nicht einmal wissen, ob man ihn tadeln oder loben wollen. Überhaupt hat man die Anmerkung schon längst gemacht, daß die Empfindlichkeit der Künstler in Ansehung der Kritik in eben dem Verhältnisse steigt, in welchem die Gewißheit und Deutlichkeit und Menge der Grundsätze ihrer Künste abnimmt. — So viel zu meiner und selbst zu deren Entschuldigung, ohne die ich mich nicht zu entschuldigen hätte.

Aber die erstere Hälfte meines Versprechens? Bei dieser ist freilich das Hier zur Zeit noch nicht sehr in Betrachtung gekommen — und wie hätte es auch können? Die Schranken sind noch kaum geöffnet, und man wollte die Wettläufer lieber schon bei dem Ziele sehen, bei einem Ziele, das ihnen alle Augenblicke immer weiter und weiter hinausgesteckt wird? Wenn das Publikum fragt: Was ist denn nun geschehen? und

mit einem höhnischen „Nichts“ sich selbst antwortet, so frage ich wiederum: Und was hat denn das Publikum gethan, damit etwas geschehen könnte? Auch nichts; ja noch etwas Schlimmers als nichts. Nicht genug, daß es das Werk nicht allein nicht befördert, es hat ihm nicht einmal seinen natürlichen Lauf gelassen. — Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern bloß von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei, keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen; alles, was uns von jenseit dem Rheine kömmt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich; lieber verleugnen wir Gesicht und Gehör, als daß wir es anders finden sollten; lieber wollen wir Plumpheit für Ungezwungenheit, Frechheit für Grazie, Grimasse für Ausdruck, ein Geklingle von Reimen für Poesie, Geheule für Musik uns einreden lassen, als im geringsten an der Superiorität zweifeln, welche dieses liebenswürdige Volk, dieses erste Volk in der Welt, wie es sich selbst sehr bescheiden zu nennen pflegt, in allem, was gut und schön und erhaben und anständig ist, von dem gerechten Schicksale zu seinem Anteile erhalten hat.

Doch dieser Locus communis ist so abgedroschen, und die nähere Anwendung desselben könnte leicht so bitter werden, daß ich lieber davon abbreche.

Ich war also genötigt, anstatt der Schritte, welche die Kunst des dramatischen Dichters hier wirklich könnte gethan haben, mich bei denen zu verweilen, die sie vorläufig thun müßte, um sodann mit eins ihre Bahn mit desto schnellern und größern zu durchlaufen. Es waren die Schritte, welche ein Irrender zurückgehen muß, um wieder auf den rechten Weg zu gelangen und sein Ziel gerade in das Auge zu bekommen.

Seines Fleißes darf sich jedermann rühmen; ich glaube, die dramatische Dichtkunst studiert zu haben, sie mehr studiert zu haben als zwanzig, die sie ausüben. Auch habe ich sie so weit

ausgeübt, als es nötig ist, um mitsprechen zu dürfen; denn ich weiß wohl, so wie der Maler sich von niemanden gern tadeln läßt, der den Pinsel ganz und gar nicht zu führen weiß, so auch der Dichter. Ich habe es wenigstens versucht, was er bewerkstelligen muß, und kann von dem, was ich selbst nicht zu machen vermag, doch urteilen, ob es sich machen läßt. Ich verlange auch nur eine Stimme unter uns, wo so mancher sich eine anmaßt, der, wenn er nicht dem oder jenem Ausländer nachplaudern gelernt hätte, stummer sein würde als ein Fisch.

Aber man kann studieren und sich tief in den Irrtum hinein studieren. Was mich also versichert, daß mir dergleichen nicht begegnet sei, daß ich das Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne, ist dieses, daß ich es vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahiert hat. Ich habe von dem Entstehen, von der Grundlage der Dichtkunst dieses Philosophen meine eigene Gedanken, die ich hier ohne Weitläuftigkeit nicht äußern könnte. Indes steh' ich nicht an, zu bekennen (und sollte ich in diesen erleuchteten Zeiten auch darüber ausgelacht werden!), daß ich sie für ein ebenso unfehlbares Werk halte, als die „Elemente" des Euklides nur immer sind. Ihre Grundsätze sind ebenso wahr und gewiß, nur freilich nicht so faßlich und daher mehr der Schikane ausgesetzt als alles, was diese enthalten. Besonders getraue ich mir von der Tragödie, als über die uns die Zeit so ziemlich alles daraus gönnen wollen, unwidersprechlich zu beweisen, daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.

Nach dieser Überzeugung nahm ich mir vor, einige der berühmtesten Muster der französischen Bühne ausführlich zu beurteilen. Denn diese Bühne soll ganz nach den Regeln des Aristoteles gebildet sein; und besonders hat man uns Deutsche bereden wollen, daß sie nur durch diese Regeln die Stufe der Vollkommenheit erreicht habe, auf welcher sie die Bühnen aller neueren Völker so weit unter sich erblicke. Wir haben das auch lange so fest geglaubt, daß bei unsern Dichtern den Franzosen

nachahmen ebensoviel gewesen ist, als nach den Regeln der Alten arbeiten.

Indes konnte das Vorurteil nicht ewig gegen unser Gefühl bestehen. Dieses ward glücklicherweise durch einige englische Stücke aus seinem Schlummer erweckt, und wir machten endlich die Erfahrung, daß die Tragödie noch einer ganz andern Wirkung fähig sei, als ihr Corneille und Racine zu erteilen vermocht. Aber geblendet von diesem plötzlichen Strahle der Wahrheit prallten wir gegen den Rand eines andern Abgrundes zurück. Den englischen Stücken fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten. Was schloß man daraus? Dieses, daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödie erreichen lasse, ja, daß diese Regeln wohl gar schuld sein könnten, wenn man ihn weniger erreiche.

Und das hätte noch hingehen mögen! — Aber mit diesen Regeln fing man an, alle Regeln zu vermengen und es überhaupt für Pedanterei zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es thun und was es nicht thun müsse. Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangnen Zeit mutwillig zu verscherzen und von den Dichtern lieber zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs neue für sich erfinden solle.

Ich wäre eitel genug, mir einiges Verdienst um unser Theater beizumessen, wenn ich glauben dürfte, das einzige Mittel getroffen zu haben, diese Gärung des Geschmacks zu hemmen. Darauf los gearbeitet zu haben, darf ich mir wenigstens schmeicheln, indem ich mir nichts angelegner sein lassen, als den Wahn von der Regelmäßigkeit der französischen Bühne zu bestreiten. Gerade keine Nation hat die Regeln des alten Dramas mehr verkannt als die Franzosen. Einige beiläufige Bemerkungen, die sie über die schicklichste äußere Einrichtung des Dramas bei dem Aristoteles fanden, haben sie für das Wesentliche angenommen und das Wesentliche durch allerlei Einschränkungen und Deutungen dafür so entkräftet, daß notwendig nichts anders als Werke daraus entstehen konnten, die weit unter der höchsten Wirkung blieben, auf welche der Philosoph seine Regeln kalkuliert hatte.

Ich wage es, hier eine Äußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welche ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette? —

Doch nein; ich wollte nicht gern, daß man diese Äußerung für Prahlerei nehmen könne. Man merke also wohl, was ich hinzusetze: Ich werde es zuverlässig besser machen — und doch lange kein Corneille sein — und doch lange noch kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser machen — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen. Ich werde nichts gethan haben, als was jeder thun kann, — der so fest an den Aristoteles glaubt wie ich.

Eine Tonne für unsere kritische Walfische! Ich freue mich im voraus, wie trefflich sie damit spielen werden. Sie ist einzig und allein für sie ausgeworfen, besonders für den kleinen Walfisch in dem Salzwasser zu Halle! —

Und mit diesem Übergange — sinnreicher muß er nicht sein — mag denn der Ton des ernsthaftern Prologs in den Ton des Nachspiels verschmelzen, wozu ich diese letztern Blätter bestimmte. Wer hätte mich auch sonst erinnern können, daß es Zeit sei, dieses Nachspiel anfangen zu lassen, als eben der Herr Stl., welcher in der „Deutschen Bibliothek" des Herrn Geheimerat Klotz den Inhalt desselben bereits angekündigt hat?[1]

Aber was bekömmt denn der schnakische Mann in dem bunten Jäckchen, daß er so dienstfertig mit seiner Trommel ist? Ich erinnere mich nicht, daß ich ihm etwas dafür versprochen hätte. Er mag wohl bloß zu seinem Vergnügen trommeln; und der Himmel weiß, wo er alles her hat, was die liebe Jugend auf den Gassen, die ihn mit einem bewundernden Ah! nachfolgt, aus der ersten Hand von ihm zu erfahren bekömmt. Er muß einen Wahrsagergeist haben trotz der Magd in der Apostelgeschichte. Denn wer hätte es ihm sonst sagen können, daß der Verfasser der „Dramaturgie" auch mit der Verleger derselben ist? Wer hätte ihm sonst die geheimen Ursachen entdecken

---

[1] Neuntes Stück, S. 60.

können, warum ich der einen Schauspielerin eine sonore Stimme beigelegt und das Probestück einer andern so erhoben habe? Ich war freilich damals in beide verliebt; aber ich hätte doch nimmermehr geglaubt, daß es eine lebendige Seele erraten sollte. Die Damen können es ihm auch unmöglich selbst gesagt haben; folglich hat es mit dem Wahrsagergeiste seine Richtigkeit. Ja, weh uns armen Schriftstellern, wenn unsere hochgebietende Herren, die Journalisten und Zeitungsschreiber, mit solchen Kälbern pflügen wollen! Wenn sie zu ihren Beurteilungen außer ihrer gewöhnlichen Gelehrsamkeit und Scharfsinnigkeit sich auch noch solcher Stückchen aus der geheimsten Magie bedienen wollen — wer kann wider sie bestehen?

„Ich würde", schreibt dieser Herr Stl. aus Eingebung seines Kobolds, „auch den zweiten Band der ‚Dramaturgie' anzeigen können, wenn nicht die Abhandlung wider die Buchhändler dem Verfasser zu viel Arbeit machte, als daß er das Werk bald beschließen könnte."

Man muß auch einen Kobold nicht zum Lügner machen wollen, wenn er es gerade einmal nicht ist. Es ist nicht ganz ohne, was das böse Ding dem guten Stl. hier eingeblasen. Ich hatte allerdings so etwas vor. Ich wollte meinen Lesern erzählen, warum dieses Werk so oft unterbrochen worden; warum in zwei Jahren erst, und noch mit Mühe, so viel davon fertig geworden, als auf ein Jahr versprochen war. Ich wollte mich über den Nachdruck beschweren, durch den man den geradesten Weg eingeschlagen, es in seiner Geburt zu ersticken. Ich wollte über die nachteiligen Folgen des Nachdrucks überhaupt einige Betrachtungen anstellen. Ich wollte das einzige Mittel vorschlagen, ihm zu steuern. — Aber das wäre ja sonach keine Abhandlung wider die Buchhändler geworden? Sondern vielmehr für sie, wenigstens der rechtschaffenen Männer unter ihnen; und es gibt deren. Trauen Sie, mein Herr Stl., Ihrem Kobolde also nicht immer so ganz! Sie sehen es, was solch Geschmeiß des bösen Feindes von der Zukunft noch etwa weiß, das weiß es nur halb.

Doch nun genug dem Narren nach seiner Narrheit geant-

wortet, damit er sich nicht weise dünke. Denn eben dieser Mund sagt: „Antworte dem Narren nicht nach seiner Narrheit, damit du ihm nicht gleich werdest!“ Das ist: „Antworte ihm nicht so nach seiner Narrheit, daß die Sache selbst darüber vergessen wird, als wodurch du ihm gleich werden würdest.“ Und so wende ich mich wieder an meinen ernsthaften Leser, den ich dieser Possen wegen ernstlich um Vergebung bitte.

Es ist die lautere Wahrheit, daß der Nachdruck, durch den man diese Blätter gemeinnütziger machen wollen, die einzige Ursache ist, warum sich ihre Ausgabe bisher so verzögert hat, und warum sie nun gänzlich liegen bleiben. Ehe ich ein Wort mehr hierüber sage, erlaube man mir, den Verdacht des Eigennutzes von mir abzulehnen. Das Theater selbst hat die Unkosten dazu hergegeben, in Hoffnung, aus dem Verkaufe wenigstens einen ansehnlichen Teil derselben wieder zu erhalten. Ich verliere nichts dabei, daß diese Hoffnung fehlschlägt. Auch bin ich gar nicht ungehalten darüber, daß ich den zur Fortsetzung gesammelten Stoff nicht weiter an den Mann bringen kann. Ich ziehe meine Hand von diesem Pfluge ebenso gern wieder ab, als ich sie anlegte. Klotz und Konsorten wünschen ohnedem, daß ich sie nie angelegt hätte; und es wird sich leicht einer unter ihnen finden, der das Tageregister einer mißlungenen Unternehmung bis zu Ende führt und mir zeigt, was für einen periodischen Nutzen ich einem solchen periodischen Blatte hätte erteilen können und sollen.

Denn ich will und kann es nicht bergen, daß diese letzten Bogen fast ein Jahr später niedergeschrieben worden, als ihr Datum besagt. Der süße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, ist schon wieder verschwunden; und so viel ich diesen Ort nun habe kennen lernen, dürfte er auch wohl gerade der sein, wo ein solcher Traum am spätesten in Erfüllung gehen wird.

Aber auch das kann mir sehr gleichgültig sein! — Ich möchte überhaupt nicht gern das Ansehen haben, als ob ich es für ein großes Unglück hielte, daß Bemühungen vereitelt worden, an welchen ich Anteil genommen. Sie können von

keiner besondern Wichtigkeit sein, eben weil ich Anteil daran genommen. Doch wie, wenn Bemühungen von weiterm Belange durch die nämlichen Undienste scheitern könnten, durch welche meine gescheitert sind? Die Welt verliert nichts, daß ich anstatt fünf und sechs Bände „Dramaturgie" nur zwei ans Licht bringen kann. Aber sie könnte verlieren, wenn einmal ein nützlicheres Werk eines bessern Schriftstellers ebenso ins Stecken geriete und es wohl gar Leute gäbe, die einen ausdrücklichen Plan darnach machten, daß auch das nützlichste, unter ähnlichen Umständen unternommene Werk verunglücken sollte und müßte.

In diesem Betracht stehe ich nicht an und halte es für meine Schuldigkeit, dem Publico ein sonderbares Komplott zu denunzieren. Eben diese Dodsley und Kompanie, welche sich die „Dramaturgie" nachzudrucken erlaubt, lassen seit einiger Zeit einen Aufsatz, gedruckt und geschrieben, bei den Buchhändlern umlaufen, welcher von Wort zu Wort so lautet:

Nachricht an die Herren Buchhändler.

Wir haben uns mit Beihülfe verschiedener Herren Buchhändler entschlossen, künftig denjenigen, welche sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung mischen werden (wie es zum Exempel die neuaufgerichtete in Hamburg und anderer Orten vorgebliche Handlungen mehrere), das Selbstverlegen zu verwehren und ihnen ohne Ansehen nachzudrucken, auch ihre gesetzten Preise allezeit um die Hälfte zu verringern. Die diesem Vorhaben bereits beigetretene Herren Buchhändler, welche wohl eingesehen, daß eine solche unbefugte Störung für alle Buchhändler zum größten Nachteil gereichen müsse, haben sich entschlossen, zu Unterstützung dieses Vorhabens eine Kasse aufzurichten, und eine ansehnliche Summe Geld bereits eingelegt mit Bitte, ihre Namen vorerst noch nicht zu nennen, dabei aber versprochen, selbige ferner zu unterstützen. Von den übrigen gutgesinnten Herren Buchhändlern erwarten wir demnach zur Vermehrung der Kasse desgleichen und ersuchen, auch unsern Verlag bestens zu re-

kommandieren. Was den Druck und die Schönheit des Papiers betrifft, so werden wir der ersten nichts nachgeben, übrigens aber uns bemühen, auf die unzählige Menge der Schleichhändler genau acht zu geben, damit nicht jeder in der Buchhandlung zu höken und zu stören anfange. So viel versichern wir sowohl als die noch zutretende Herren Mitkollegen, daß wir keinem rechtmäßigen Buchhändler ein Blatt nachdrucken werden; aber dagegen werden wir sehr aufmerksam sein, sobald jemanden von unserer Gesellschaft ein Buch nachgedruckt wird, nicht allein dem Nachdrucker hinwieder allen Schaden zuzufügen, sondern auch nicht weniger denenjenigen Buchhändlern, welche ihren Nachdruck zu verkaufen sich unterfangen. Wir ersuchen demnach alle und jede Herren Buchhändler dienstfreundlichst, von allen Arten des Nachdrucks in einer Zeit von einem Jahre, nachdem wir die Namen der ganzen Buchhändlergesellschaft gedruckt angezeigt haben werden, sich los zu machen oder zu erwarten, ihren besten Verlag für die Hälfte des Preises oder noch weit geringer verkaufen zu sehen. Denenjenigen Herren Buchhändlern von unserer Gesellschaft aber, welchen etwas nachgedruckt werden sollte, werden wir nach Proportion und Ertrag der Kasse eine ansehnliche Vergütung widerfahren zu lassen nicht ermangeln. Und so hoffen wir, daß sich auch die übrigen Unordnungen bei der Buchhandlung mit Beihülfe gutgesinnter Herren Buchhändler in kurzer Zeit legen werden.

Wenn die Umstände erlauben, so kommen wir alle Ostermessen selbst nach Leipzig; wo nicht, so werden wir doch desfalls Kommission geben. Wir empfehlen uns Deren guten Gesinnungen und verbleiben Deren getreue Mitkollegen,

J. Dodsley und Kompanie.

Wenn dieser Aufsatz nichts enthielte als die Einladung zu einer genauern Verbindung der Buchhändler, um dem eingerissenen Nachdrucke unter sich zu steuern, so würde schwerlich ein Gelehrter ihm seinen Beifall versagen. Aber wie hat es vernünftigen und rechtschaffenen Leuten einkommen können,

diesem Plane eine so strafbare Ausdehnung zu geben? Um ein paar armen Hausdieben das Handwerk zu legen, wollen sie selbst Straßenräuber werden? „Sie wollen dem nachdrucken, der ihnen nachdruckt.“ Das möchte sein; wenn es ihnen die Obrigkeit anders erlauben will, sich auf diese Art selbst zu rächen. Aber sie wollen zugleich das Selbstverlegen verwehren. Wer sind die, die das verwehren wollen? Haben sie wohl das Herz, sich unter ihren wahren Namen zu diesem Frevel zu bekennen? Ist irgendwo das Selbstverlegen jemals verboten gewesen? Und wie kann es verboten sein? Welch Gesetz kann dem Gelehrten das Recht schmälern, aus seinem eigentümlichen Werke alle den Nutzen zu ziehen, den er möglicherweise daraus ziehen kann? „Aber sie mischen sich ohne die erforderlichen Eigenschaften in die Buchhandlung.“ Was sind das für erforderliche Eigenschaften? Daß man fünf Jahre bei einem Manne Pakete zubinden gelernt, der auch nichts weiter kann, als Pakete zubinden? Und wer darf sich in die Buchhandlung nicht mischen? Seit wann ist der Buchhandel eine Innung? Welches sind seine ausschließenden Privilegien? Wer hat sie ihm erteilt?

Wenn Dodsley und Kompanie ihren Nachdruck der „Dramaturgie“ vollenden, so bitte ich sie, mein Werk wenigstens nicht zu verstümmeln, sondern auch das getreulich nachdrucken zu lassen, was sie hier gegen sich finden. Daß sie ihre Verteidigung beifügen, — wenn anders eine Verteidigung für sie möglich ist, — werde ich ihnen nicht verdenken. Sie mögen sie auch in einem Tone abfassen oder von einem Gelehrten, der klein genug sein kann, ihnen seine Feder dazu zu leihen, abfassen lassen, in welchem sie wollen, selbst in dem so interessanten der Klotzischen Schule, reich an allerlei Histörchen und Anekdötchen und Pasquillchen, ohne ein Wort von der Sache. Nur erkläre ich im voraus die geringste Insinuation, daß es gekränkter Eigennutz sei, der mich so warm gegen sie sprechen lassen, für eine Lüge. Ich habe nie etwas auf meine Kosten drucken lassen und werde es schwerlich in meinem Leben thun. Ich kenne, wie schon gesagt, mehr als einen rechtschaffenen

Mann unter den Buchhändlern, dessen Vermittelung ich ein solches Geschäft gern überlasse. Aber keiner von ihnen muß mir es auch verübeln, daß ich meine Verachtung und meinen Haß gegen Leute bezeige, in deren Vergleich alle Buschklepper und Weglaurer wahrlich nicht die schlimmern Menschen sind. Denn jeder von diesen macht seinen coup de main für sich, Dodsley und Kompanie aber wollen bandenweise rauben.

Das beste ist, daß ihre Einladung wohl von den wenigsten dürfte angenommen werden. Sonst wäre es Zeit, daß die Gelehrten mit Ernst darauf dächten, das bekannte Leibnizische Projekt auszuführen.

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig.

Meyers Volksbücher in eleganten Leinenbänden.

Erzählungen, Skizzen, Lebensbeschreibungen, Reisen, Philosophie und Vermischtes.

	Mk.
Alexis, Die Hosen des Herrn von Bredow	0,90
Andersen, Bilderbuch	0,40
Bechstein, Märchenbuch	0,65
Bellamy, Ein Rückblick	0,75
Bendt, Techn. Aufsätze I, II	0,50
Biernatzki, Die Hallig	0,65
Bismarcks Reden	0,75
Björnson, Arne	0,50
— Bauern-Novellen	0,50
Brentano, Gockel, Hinkel etc.	0,50
— Märchen, 2 Bände, je	0,90
Bülow, Französische Novellen	0,65
Burnett, Der kleine Lord	0,65
Caballero, Andalus. Novellen	0,65
Cervantes, Don Quichotte I, II	1,40
— — III, IV	1,40
Chamisso, Peter Schlemihl	0,40
Coppée, Novellen	0,50
Daudet, Fromont junior etc.	0,75
Defoe, Robinson Crusoe	0,75
Dickens, David Copperfield, 2 Bände, je	1,25
— Das Heimchen am Herde	0,50
— Die Silvesterglocken. — Der Weihnachtsabend	0,75
Duden, Orthographisches Wörterverzeichnis	0,50
Eberhard, Hannchen und die Küchlein	0,50
Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts	0,50
Erckmann-Chatrian, Erlebnisse eines Rekruten v. 1813	0,65
— Waterloo	0,75
Eulenspiegel	0,50
Feuchtersleben, Zur Diätetik der Seele	0,50
Fichte, Reden an die deutsche Nation	0,65
Fouqué, Undine	0,40
Französisches Novellenbuch, Modernes	0,50
Gaudy, Venezianische Novellen	0,65
Gogol, Erzählungen	0,65
Goldsmith, Der Landprediger von Wakefield	0,65
Goethe, Dichtung und Wahrheit. 2 Bände, je	1,15
— Die Wahlverwandtschaften	0,65
Goethe, Werthers Leiden	0,50
— Wilhelm Meisters Lehrjahre	1,15
Grimm, Kinder- u. Hausmärchen	0,65
Grimmelshausen, Simplicissimus	1,00
Guntram, Dorfgeschichten	0,65
Gyllembourg, Konrad u. Hanna	0,65
Habberton, Anderer Leute Kinder	0,75
— Helenens Kinderchen	0,50
Bret Harte, Erbschaft. — Ein fahrender Ritter	0,50
— Das Geheimnis. — Kapitän Jims Freund	0,50
Hauff, Die Bettlerin vom Pont des Arts	0,50
— Lichtenstein	0,90
— Der Mann im Monde	0,65
— Märchen (Die Karawane. — Der Scheik von Alessandria. — Das Wirtshaus im Spessart)	1,00
— Phantasien im Bremer Ratskeller	0,40
Hebel, Schatzkästlein	0,65
Heine, Harzreise. — Nordsee. — Das Buch Le Grand	0,65
Hoffmann, Elixiere des Teufels	0,90
— Kater Murr	1,00
Hufeland, Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern	0,75
Humboldt, A. v., Ansichten der Natur	1,00
Humboldt, W. v., Briefe an eine Freundin	1,00
Deutscher Humor	0,50
Immermann, Der Oberhof	0,75
Jahn, Deutsches Volkstum	0,75
Jean Paul, Flegeljahre	1,00
— Siebenkäs	1,00
Jókai, Novellen	0,65
Kant, Kritik der reinen Vernunft. — Von der Macht des Gemüts	1,50
Kennan, Russisches Gefängnisleben	0,50
— Sibirien	1,25
— Zeltleben in Sibirien	0,90
Knigge, Über den Umgang mit Menschen	0,75
Koehlich, Handbuch des gesamten Radfahrwesens	0,50

	Mk.
Kortum, Die Jobsiade	0,75
Lesage, Der hinkende Teufel	0,65
Lessing, Laokoon	0,65
— Hamburgische Dramaturgie	1,00
Ludwig, Die Heiterethei	0,75
— Maria. — Zwischen Himmel und Erde	0,90
Maistre, Der Aussätzige von Aosta. — Die Gefangenen im Kaukasus. — Die Reise um mein Zimmer	0,65
Guy de Maupassant, Novellen	0,40
Mérimée, Ausgewählte Novellen. — Colomba	0,65
Mikszáth, Erzählungen	0,50
Münchhausen, Reisen	0,50
Musäus, Volksmärchen I, II	0,75
— — III, IV	0,75
Neumayr, D. Erde i. Weltraume	0,50
Niemann, Feldzug 1870—71	0,90
Pellico, Meine Kerkerhaft	0,65
Pestalozzi, Lienhard und Gertrud	1,00
Petersen, Prinzessin Ilse. — Die Irrlichter	0,65
Ranke, Diluvium u. Urmensch	0,65
Ratzel, Grundzüge der Völkerkunde	0,65
Renan, Das Leben Jesu	0,90
Ruppius, Der Pedlar	0,75
Saint-Pierre, Paul u. Virginie	0,50
Saphir, Album geselliger Torheiten. — Genrebilder. — Humoristische Vorlesungen	0,75
Schiller, Der 30jährige Krieg	1,00
— Geschichte des Abfalls etc.	0,90
Schleiermacher, Über die Religion. — Monologen	1,00
Schmid, Genoveva. — Ostereier. — Weihnachtsabend	0,75
Schopenhauer, Aphorismen zur Lebensweisheit	0,75
Schwab, Deutsche Volksbücher. I. Teil. (Der gehörnte Siegfried. — Die schöne Magelone. — Der arme Heinrich. — Griseldis. — Robert der Teufel. — Die Schildbürger. — Fortunat und seine Söhne)	0,75
— — II. Teil. (Die vier Heymonskinder. — Die schöne Melusina. — Hirlanda. — Genoveva. — Das Schloss in der Höhle Xa Xa)	0,75
Schwab, Deutsche Volksbücher. III. Teil. (Doktor Faustus. — Kaiser Octavianus. — Herzog Ernst)	0,50
— Die Sagen Trojas	0,90
Schwedische Novellen	0,50
Sealsfield, Der Virey I, II	1,25
Souvestre, Am Kamin	0,40
Stifter, Bergkristall. — Brigitta	0,50
Swift, Gullivers Reise	0,40
Tausendundeine Nacht, I, II	1,25
Thackeray, Der Jahrmarkt des Lebens, 2 Bände, je	1,15
Tieck, Der Aufruhr. — Der Geheimnisvolle	1,00
Turgenjeff, Neuland	0,90
Mark Twain, Skizzen	0,90
— Erzählungen u. Plaudereien	0,65
Verga, Sizilianische Dorfgeschichten	0,50
Waldau, Aus der Junkerwelt	0,90
Wolzogen, Schillers Leben	0,90
Zschokke, Abenteuer. — Wunder. — Feldweibel. — Walpurgisnacht. — Das Bein	0,65
— Goldmacherdorf. — Kriegerische Abenteuer	0,65

Gedichte, Erzählungen in Versen etc.

	Mk.
Ariosto, Der rasende Roland, 2 Bände, je	1,25
Arndt, Gedichte	0,50
Bürger, Gedichte	0,50
Burns, Lieder und Balladen	0,65
Byron, Childe Harolds Pilgerfahrt. — Poet. Erzählungen	0,75
Chamisso, Gedichte	1,00
Dante, Die Göttliche Komödie	1,00
Eichendorff, Gedichte	0,90
Gellert, Fabeln u. Erzählungen	0,65
Gerhardt, Ausgew. Dichtungen	0,50
Goethe, Ausgew. Gedichte	0,50
— Hermann und Dorothea	0,40
— Reineke Fuchs	0,50
Goethe-Schiller, Xenien	0,40
Hammer, Schau um dich	0,40
Hebbel, Ausgewählte Gedichte	0,65
Heine, Buch der Lieder	0,65
— Neue Gedichte	0,50
Herder, Volkslieder	0,75
Hölderlin, Gedichte	0,50
Körner, Leier und Schwert	0,40
Lenau, Ausgewählte Gedichte	0,65

Lessing, Gotthold Ephraim,

Hamburgische Dramaturgie

Leipzig ; Wien [1887]